



BÉATRICE
PICON-VALLIN

A CENA EM
ENSAIOS

A relevância de Béatrice Picon-Vallin para a pesquisa teatral vai muito além de sua especialização na obra do grande reformador do teatro do século xx, Vsevolod Meierhold, cujo teatro ela ajudou a tornar conhecido na França e na Europa. Esse imenso trabalho para redescobrir a obra de Meierhold, visionário e inventor, forjou uma concepção original de teatro – no âmbito da estética, das técnicas de atuação e de composição da imagem cênica, e da política – que orientou suas pesquisas posteriores. Béatrice Picon-Vallin é diretora de pesquisas no CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), em Paris, e coordena, na França e na Suíça, várias coleções de livros sobre teatro, cujo perfil denota a variedade de seus interesses como pesquisadora: análise de espetáculos, história do teatro, teoria da encenação, relação entre o teatro e as outras artes, em especial com o cinema, o vídeo e as novas tecnologias. A Cena em Ensaios, que a editora Perspectiva publica em sua coleção Estudos, reúne um conjunto de estudos e artigos, selecionados pela autora e pela pesquisadora Fátima Saadi, que dá uma clara visão de seu método de trabalho e traça um vasto panorama do teatro do século xx.

estudos
estudos
estudos



PERSPECTIVA

A CENA EM ENSAIOS reúne textos representativos do universo de pesquisa e interpretação crítica de Béatrice Picon-Vallin. Seleccionados e organizados pela autora e por Fátima Saadi, a coletânea, que a editora Perspectiva traz ao leitor de língua portuguesa em sua coleção Estudos, constitui relevante contribuição aos estudos do moderno movimento teatral, em algumas de suas faces mais significativas do ponto de vista histórico e estético, e enriquece sobremaneira a bibliografia especializada, ao dispor dos estudos teatrais no Brasil, com subsídios que vão das "trilhas" de Meierhold às de Peter Brook. Esta abordagem, além de efetuar sagaz penetração nas cenas que focaliza, incorpora a reflexão de toda uma vida dedicada à recaptura das efetivas feições assumidas pelo teatro russo e soviético em seus principais expoentes e de toda revolução dramática e cênica de que foi palco a arte teatral a partir de Antoine e Stanislávski. Com efeito Béatrice Picon-Vallin e seu trabalho podem ser considerados, com justiça, como uma expressão marcante do cruzamento intelectual e da busca do conhecimento sensível, não só do teatro produzido na Europa Oriental e Ocidental, como das verdadeiras dimensões da galáxia cultural contemporânea em suas tentativas de abrangência e inclusão.

J. GUINSBURG

a cena em ensaios

b. picon-vallin

BÉATRICE A CENA PICON-VALLIN EM ENSAIOS



PERSPECTIVA



Por ocasião do lançamento da coleção *Mettre en scène*, na editora Actes Sud-Papiers:

"A coleção da Actes Sud-Papiers, dirigida por Béatrice Picon-Vallin, permite uma apaixonante viagem pela encenação."

JACQUES STERCHI
La Liberté, 2004.

Por ocasião da publicação de *Choix de Textes de Vsévolod Meyerhold*

"Béatrice Picon-Valin reuniu as aulas, a correspondência e os aforismos do encenador russo Vsévolod Meierhold numa coletânea luminosa e indispensável. São dela também a tradução e as notas."

MATHILDE LA BARDONNIE
Libération, 2005.

"Béatrice Picon-Vallin dedica a Vsévolod Meierhold o oitavo volume da coleção *Mettre en scène*, que dirige na editora Actes Sud-Papiers, e que tem como objetivo confrontar os mestres do passado com os da contemporaneidade. B. Picon-Vallin é uma das grandes especialistas europeias no estudo do encenador russo e, neste volume, ela reuniu, com propósitos pedagógicos evidentes, uma série de textos que tematizam o trabalho do encenador."

CHANTAL BOITON
Ubu. Scènes d'Europe, 2006.

"Devemos a Béatrice Picon-Vallin a tradução, em quatro tomos, dos escritos de Vsévolod Meierhold; devemos também um grande número de artigos consagrados ao excepcional encenador russo. Preso em 1939 e fuzilado pouco tempo depois pelos esbirros de Stalin, Meierhold ficou por muito tempo 'esquecido' pela história oficial do teatro russo. Sua reabilitação artística só aconteceu plenamente depois da *perestroika*. A França, no entanto, não conheceu tais hiatos graças, sobretudo, ao trabalho quase militante de Béatrice Picon-Vallin."

JEAN-PIERRE THIBAUDAT
Bulletin des nouveautés, n. 22, 2005.

A Cena em Ensaios

Coleção Estudos
Dirigida por J. Guinsburg

Béatrice Picon-Vallin

A CENA EM ENSAIOS

Equipe de realização – Seleção e Organização: Béatrice Picon-Vallin e Fátima Saadi;
Tradução: Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro; Revisão Técnica:
Denise Vaudois; Edição de Texto: Luiz Henrique Soares; Revisão: Marcio Honório de
Godoy; Sobrecapa: Sérgio Kon; Produção: Ricardo W. Neves, Sérgio Kon e Raquel
Fernandes Abranches



PERSPECTIVA

© Béatrice Picon-Vallin, 2008

Este livro, publicado no âmbito do Programa de Apoio à Publicação Carlos Drummond de Andrade da Embaixada da França no Brasil, contou com o auxílio do Ministério francês das Relações Exteriores.

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Carlos Drummond de Andrade de l'Ambassade de France au Brésil, bénéficie du soutien du Ministère français des Affaires Étrangères.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Picon-Vallin, Béatrice

A cena em ensaios / Béatrice Picon-Vallin; [seleção e organização Béatrice Picon-Vallin e Fátima Saadi; tradução Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro]. – São Paulo: Perspectiva, 2008. – (Coleção estudos; 260 / dirigida por J. Guinsburg)

Bibliografia.

ISBN 978-85-273-0841-0

1. Meyerhold, Vsévolod Emilievitch, 1874-1940 2. Teatro – Cenário 3. Teatro – Produção e encenação I. Título. II. Série.

08-10627

CDD-792

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro : Artes da representação 792

Sumário

PEQUENA INTRODUÇÃO..... IX

1. O *BALAGAN* NA HISTÓRIA DO TEATRO DO SÉCULO XX..... 1
2. RUMO A UM TEATRO MUSICAL: AS PROPOSTAS DE VSÉVOLOD MEIERHOLD 19
 - A Música no Drama, de Boris Assafiev 43
 - Cartas a Vissarion Schebalin 45
 - Carta a Serguêi Prokófiev..... 51
3. O ATOR TREINANDO: ALGUMAS EXPERIÊNCIAS DIGNAS DE NOTA..... 61
4. ENSAIOS NA RÚSSIA/UNIÃO SOVIÉTICA: NA TRILHA DE MEIERHOLD 79
5. JACQUES POLIERI NA HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO 99

Direitos reservados em língua portuguesa à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.

Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401-000 São Paulo SP Brasil
Telefax: (011) 3885-8388
www.editoraperspectiva.com.br

6. <i>O JARDIM DAS CEREJEIRAS</i> , ENCENAÇÃO DE PETER BROOK	113
7. TEATRO POLÍTICO, TEATRO POÉTICO	141
8. PASSAGENS, INTERFERÊNCIAS, HIBRIDAÇÕES: O FILME DE TEATRO	151

Pequena Introdução

Ainda muito jovem, caí no “caldeirão” do teatro russo. Em 1968, tive a oportunidade, inacreditável naqueles tempos difíceis – basta lembrar a Primavera de Praga, esmagada pelos tanques russos –, de fazer um estágio no Teatro da Taganka, com Iouri Lioubimov, na época em que ele estava ensaiando *O Vivente*, baseado na novela de Boris Mojacv. O espetáculo foi imediatamente proibido e a proibição durou até 1988... Durante o estágio, descobri duas coisas essenciais para mim: primeiro, que o teatro podia ser, como efetivamente era, na época, na URSS, “tão necessário quanto o pão”, como me disseram espectadores da Taganka, porque a linguagem desse teatro, que não temia enfrentar a censura, era uma linguagem metafórica, musical e corporal, que os libertava da pesada linguagem, estritamente vigiada, da imprensa, da televisão e da política. Descobri também que, por trás dos espetáculos de Lioubimov, escondia-se uma esplêndida e triste história, a história do teatro russo do início do século, da revolução e dos anos de 1920 e 1930, até que os anos de chumbo do stalinismo a petrificassem por longo tempo, imersa em medo e sangue.

Essa história me intrigava profundamente. Eu mergulhei nela e ali descobri a obra de Vsévolod Meierhold, extremamente rica, moderna e trágica (ele foi preso em 1939 e fuzilado como “inimigo do povo” a 2 de fevereiro de 1940). Eu me apaixonei por sua trajetória, suas pesquisas, suas criações, seu método. Dediquei muito tempo a ler, traduzir e compreender Meierhold, a estudar seus arquivos, a “reconstruir” mentalmente e a analisar seus espetáculos a partir dos

documentos reunidos. Em meu percurso de teatróloga, esse encontro foi determinante.

O estudo da obra meierholdiana me permitiu dar a conhecer na Europa o itinerário de um artista experimentador, inventor e visionário no que diz respeito à cena do século XX. Ao mesmo tempo, esse estudo determinou a ampliação progressiva de meus temas de pesquisa: o teatro atual, a encenação e o trabalho do ator, na França e na Europa. A influência das formas do circo, do teatro de feira, do *balagan*¹ sobre o teatro de arte, a presença e a necessidade das “novas tecnologias no palco” são temas que estão, tanto um quanto outro, na obra de Meierhold. Ele foi um artista do grotesco, que poderíamos definir como a construção consciente da obra do encenador e do ator, ambos poetas, a partir do contraste, da tensão dos polos opostos. Meierhold usava a estratégia da “dupla referência”, que se manifestava em seus espetáculos pela presença conjunta das artes populares da feira e das artes nobres (ópera, dança, música); pelo recurso ao estudo das leis da tradição autêntica dos “teatros teatrais” (*Commedia dell'Arte*, teatro espanhol do Século de Ouro, teatros da Ásia) e pela reflexão prática sobre as possibilidades técnicas das novas artes como o cinema, que ele próprio experimentara como diretor. Poderíamos ainda destacar a importância que assumiu para ele – no que diz respeito à formação, ao treinamento, à direção de ator e à elaboração de seu sistema biomecânico – a associação entre o conhecimento das leis do teatro, tão intensamente pesquisadas por Edward Gordon Craig, e as descobertas de ponta dos pesquisadores-fisiologistas, soviéticos e americanos.

Meierhold é a fonte de inspiração de todos os artigos e estudos aqui reunidos com a ajuda de Fátima Saadi². Embora nem todos os ensaios falem dele diretamente, foram efetivamente por ele inspirados. Ele é o fio condutor deste livro, como do conjunto de meus trabalhos. Esses textos procuram dar uma idéia da diversidade de abordagens possíveis para um teatrólogo que queira tratar do teatro do passado e do seu tempo: abordagem histórica, abordagem comparativa, estudo do trabalho do ator e das diferentes artes reunidas na cena teatral – e, sobretudo, da música – observação do surgimento das inovações, indagação sobre a qualidade dos elos que existem entre teatro e política, entre teatro e engajamento, análise dos processos de criação, dos processos de ensaio, análise do espetáculo. Nessa última categoria, escolhi apresentar, nesta coletânea, a análise de O

1. *Balagan* é uma palavra de origem tártara que designa, na Rússia, a barraca armada nos dias de festa, em terrenos baldios destinados às feiras nas cidades e nos burgos, e onde são mostradas “coisas” extraordinárias. Ver *O Balagan na História do Teatro do Século XX*, artigo que abre esta coletânea.

2. Que organizou a coletânea *A Arte do Teatro: entre Tradição e Vanguarda. Meyerhold e a Cena Contemporânea*, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

Jardim das Cerejeiras, de Anton Tchekhov, em encenação de Peter Brook. Fiz essa escolha não apenas pelo fato de o espetáculo ter sido excelente, mas também porque Meierhold, que era muito amigo do grande Tchekhov (trabalhou como ator e/ou montou todas as peças do dramaturgo, seja no Teatro de Arte de Moscou, seja em sua própria companhia, na província), deu a esse texto, em 1904, uma interpretação extremamente moderna³. A essa lista, é preciso ainda acrescentar, por um lado, a apreciação do papel do espectador, considerado por Meierhold, desde 1907, como um “quarto criador”, especialmente ativo e reativo; e, por outro lado, a necessária reflexão sobre os vestígios possíveis que o teatro, arte efêmera por excelência, pode e deve deixar por meio do filme e do vídeo.

Os conceitos de “encenador” e de “encenação” atravessam a coletânea. Eles são essenciais para compreender a evolução do teatro do século XX na Europa. Eles designam uma função e uma arte novas, sutis, ligadas, em parte, ao desenvolvimento da iluminação elétrica nos palcos de teatro nos quais o menor recanto podia, a partir de então, aparecer, o que implicava organizar da melhor forma possível a visão dos espectadores. Sugerida pelos escritos de Richard Wagner e pela experiência da companhia alemã dos Meiningen, a função de encenador nasce na Europa fora das instituições oficiais, nas quais a divisão de tarefas é estanque (ver André Antoine, Konstantin Stanislávski etc., e os teatros que eles criam com o objetivo de se distinguir, por princípio, dos teatros existentes). A encenação se torna a arte de um *visionário* que transcreve o texto de teatro em texto cênico, criando imagens – ilusionistas (teatro naturalista) ou sugestivas (teatro simbolista), e desenhos plásticos e musicais, melódicos e rítmicos, no espaço e no tempo cênicos – e em breve se falará de partituras. Aí também Vsévolod Meierhold permanece como uma referência: “Meierhold”, disse Louis Jouvet que o convidou para ir à França, em 1930, apesar das dificuldades políticas, “é um dos homens que melhor encarnam a idéia que se pode ter de um encenador”. Na

3. “Sua peça é abstrata como uma sinfonia de Tchaikóvski. E o encenador deve, antes de mais nada, atentar para os sons que ela propõe. No terceiro ato, sobre o fundo de um barulho estúpido de pés que ressoam contra o chão – e é esse estrépito que se deve fazer ouvir – o Horror penetra insensivelmente os personagens, sem que eles se apercebam: ‘o Cerejal foi vendido’. Eles dançam. ‘Vendido’. Eles dançam. [...] [há nesse ato] uma alegria na qual ecoam os ruídos da morte. Algo de terrível, à maneira de Maeterlinck. Só faço essa comparação porque não consigo me expressar de forma mais precisa. Sua grande arte é incomparável. O que nós vemos é a dança, as pessoas, des preocupadas, não percebem a desgraça. No Teatro de Arte de Moscou, ralentaram demais o ritmo desse ato. Quiseram representar o tédio. É um erro. É preciso representar a inconsequência. Há uma nuance. A inconsequência é mais ativa. É aí que todo o trágico do ato se concentra. (Carta a A. Tchekhov, 8 de maio de 1904, em V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, apresentação, tradução e notas de Béatrice Picon-Vallin, edição revista e aumentada, Lausanne: L’Age d’Homme, 2001, p. 62.)

ronda dos encenadores, cenógrafos e atores aqui estudados ou evocados, encontraremos também Stanislávski, Vakhtângov, Lioubimov, Efros, Krejca, Kantor, Brook, Mnouchkine, Sellars, Ostermeier, Barba, Vitez, Piscator, Castorf, Kaegi, Appia, Svoboda, Polieri, Ilinski, Garine, Raïkh, Vyssotski e outros mais...

Enfim, o título que quis dar a esta coletânea, *A Cena em Ensaios*, recobre vários sentidos. Por um lado, o dos *ensaios* preparatórios de um espetáculo, mas também o das *tentativas*, das *experiências* conduzidas pelo artista-pesquisador – encenador, ator ou cenógrafo – que, em busca de novos caminhos para o teatro de seu tempo (séculos XX e XXI), confronta uma arte antiga, na qual a memória desempenha papel essencial, com um contexto político e sociocultural atual, com novos saberes, novas tecnologias e com culturas longínquas, estrangeiras. Por outro lado, há o sentido dos *estudos* conduzidos pelos pesquisadores-teatrólogos sobre as tentativas, os ensaios, as experiências dos “artistas de teatro”, para usar a fórmula de Edward Gordon Craig, de modo a analisar os caminhos da criação teatral peculiares à sua época, mas conformadas também pelo teatro do passado.

O palco é uma espécie de “tubo de ensaio”, de proveta na qual se cria, nas sinergias complexas entre artistas de origens diversas (diferentes domínios artísticos, nacionalidades, gerações), o *teatro de hoje*, que é sempre aquele em que já se respira o ar do teatro de amanhã. A obra do teatrólogo, seus artigos, seus estudos, seus ensaios têm por objeto, por alvo principal, o palco e a platéia durante, antes e depois dos espetáculos. As pesquisas dos teatrólogos são desenvolvidas juntamente ou em paralelo às dos artistas de teatro. Eles devem também propiciar que se respire o ar do teatro de amanhã. O olhar crítico, no sentido forte do termo, do pesquisador-teatrólogo, na minha opinião, não deveria jamais se limitar a um só tipo de abordagem, a uma única metodologia, em essência, redutora pelo simples fato de ser única: porque cada obra de arte, mesmo estudada sob todos os seus ângulos, não deve se esterilizar, ela deve conservar um interesse artístico e permanecer (ou aparecer) viva para o leitor-pesquisador. É sobre essa pluralidade de abordagens possíveis, e que se completam umas às outras, que eu gostaria aqui de dar meu testemunho.

Béatrice Picon-Vallin

1. O Balagan na História do Teatro do Século XX:

roteiro para um longo capítulo da história do teatro no século xx*

Os severos defensores das motivações psicológicas no teatro precisam compreender que no salto de um artista de variedades há tanta arte quanto em qualquer monólogo de um ator de tragédia ou de comédia nobre¹.

V. SOLOVIEV

A utopia da “barraca da feira de atrações” galvanizou, de tempos em tempos, o pensamento do teatro ao longo do século xx. Palco nu de Copcau, *balagan* (“barraca da feira de atrações” em russo) meierholdiano, tabladados de feira de Kantor, Acampamento de Tanguy e de seus parceiros², nos dias de hoje. O cinema também foi contaminado por essa chama subversiva, desde *Les Enfants du Paradis* (*O Boulevard do Crime*), de Carné, a *La Strada* (*A Estrada da Vida*), de Fellini, passando por Kosintsev, Bergman, Kusturica, ou pelos tabladados rolantes com as velas infladas ao vento do *Molière* de Mnouchkine. Longe dos vermelhos e dourados aveludados dos teatros à italiana, os garimpeiros do ouro teatral reivindicaram e continuam a reivindicar a madeira nodosa ou a lona resistente, os figurinos disparatados, e a lama dos caminhos remete, metafórica ou concretamente, ao azul do céu e da liberdade loucamente desejada, imagem dual da condição humana. Paralelamente à pompa da “obra de arte total” essa utopia é a do “ata-lho” indicado por Cocteau em *Le Coq et l'Arlequin* ou a pintada por Chagall nas paredes do Goset, teatro judeu de Moscou.

* Publicado originalmente em edição especial da revista *Art press*, n. 20, 1999, p. 84-90 (N. da E.: Tradução de Fátima Saadi).

1. Vladimir Serguéievitch Soloviev, em *Zhizn iskusstva*, 12 nov. 1920.

2. Quando François Tanguy apresenta seus espetáculos na França, ele o faz em uma tenda cercada de outras tendas onde outros espetáculos se apresentam, formando-se um acampamento ambulante.

O BALAGAN E O TEATRO RUSSO

*Sobre a lama negra da estrada
A névoa não se levanta pelo caminho
Minha barraca de feira desbotada
Segue extenuada por este destino*

*Retalhos coloridos desbotados
veste a oculta Colombina
e o rosto do Arlequim é ainda
mais pálido que a face do Pierrô*

*Arraste o cortejo fúnebre!
Atores conduzam seu labor;
Para que a verdade ambulante
a todos ofereça a luz e a dor!*

*Na alma jaz recanto tenebroso
Mas é preciso chorar, cantar, andar!
Para abrir o caminho tortuoso
Ao paraíso desse meu cantar³.*

Balagan é uma palavra de origem tártara que designa, na Rússia, a barraca armada nos dias de festa, em terrenos baldios destinados às feiras nas cidades e nos burgos, e onde são mostradas “coisas” extraordinárias. No século XIX, nos *balagany*, além das atrações e dos brinquedos habituais nos parques de diversões (carrosséis, balanços, rodas-gigantes, passos-de-gigante*, montanhas de gelo), são apresentadas todas as artes do espetáculo, do “teatro de bichos” (domesticadores de ursos, domadores, exibição de animais de circo, combates entre animais) ao “teatro mágico” ou teatro maravilhoso (prestidigitadores, especialistas em desaparecimento de objetos, hipnotizadores, autômatos, exibidores de monstros), passando pelo “teatro mecânico” (panoramas, dioramas, raíok⁴), pela demonstração de habilidade ou de força humana (malabaristas, funâmbulos, ginastas) sem esquecer o teatro dramático, representado seja por atores, seja por marionetes. Enquanto que, no teatro burguês, os gêneros se diferenciam uns dos outros, o “teatro de *balagan*”, que se desenvolveu a partir das pantomimas dos atores italianos em turnê pela Rússia, conserva uma forma sintética (espetáculos curtos, compostos

3. *A Barraca da Feira de Atrações*, de Aleksandr Blok, 1905 (N. da T.: Tradução do original russo por Flávia Aparecida dos Santos).

* No original, *pas-de-géant*, espécie de carrossel primitivo, composto de um mastro e de cordas fixas no topo dele. Aquela que vai andar nessa espécie de “voador”, senta-se sobre uma corda arrematada num grande nó e corre, decolando e realmente “voando” em torno do mastro. Às vezes há um pequeno assento, como num balanço de criança, para facilitar a acomodação da pessoa. Meierhold usou esse recurso na cena de amor lírico entre Aksouche e Piotr em *A Floresta*, 1924. O passo-de-gigante existiu nos parques de diversões europeus até o início do século XX (N. da T.).

4. Espécie de caixa com várias aberturas providas de lentes de aumento, através das quais os espectadores olhavam seqüências de imagens e, mais tarde, fotos comentadas por um apresentador muito bem falante.

de cinco a dez números) e opera entre eles uma fusão ainda mais estreita, graças aos atores que são também acrobatas, funâmbulos, mágicos, engolidores de fogo, palhaços, Fregoli⁵. As sessões de “drama de *balagan*” acontecem sobre um fundo cacofônico de realejos, rangidos de carrosséis, tiros, piadas e chamados dos que fazem o reclame do espetáculo, respostas berradas pela multidão de espectadores que flanam pelo parque e gritos dos vendedores.

Ao fim do século XIX, esse teatro de *balagan* esbarra no desprezo da *intelligentsia* liberal, que se dedica então à criação de “teatros populares”. Feitos pelas classes superiores para as classes inferiores, esses teatros se apresentam com fins didáticos e higienistas (luta contra o alcoolismo), sem abandonar totalmente nem as pantomimas e as *féeries* da feira (porém controlando-as), nem a comédia russa realista interpretada por atores profissionais mais ou menos bem preparados e por amadores mais ou menos motivados. Gratuitos, esses espetáculos fazem uma séria concorrência aos *balagany*, ainda mais que em Petersburgo, por exemplo, o poder tsarista, temendo os excessos populares, concede-lhes um lugar, já no fim do século XIX, muito afastado do centro da cidade, onde até então eles vinham se apresentando. Esses fatores concorrem para a marginalização do *balagan*, esmagado por uma cultura dominante que impõe, vigia, corrige. As barracas das feiras de atrações desaparecem; o circo, que se estabiliza na mesma época, incorpora um bom número de atores do *balagan*, outros migram para os parques de diversões.

Enquanto por um lado o *balagan* agoniza, eliminado pelos teatros ditos populares, por outro ele reaparece nos artistas, no âmbito de uma visão estética que se interessa por suas figuras exóticas numa óptica “retrô”, historicizante, estilizada: assim o *balagan* renasce nas telas dos pintores do grupo O Mundo da Arte. Mas reaparece também nas cenas dos teatros construídos e, aí, sua irrupção provoca escândalo: assobios e tumulto na estréia de *A Barraca da Feira de Atrações* de Aleksandr Blok, encenada por Vsévolod Meierhold no Teatro Vera Komissariévskaja, em Petersburgo, em dezembro de 1906. Quando criança, Meierhold frequentou os *balagany* de Penza, sua cidade natal, que o marcaram profundamente. Eles entraram em sua obra com a “pequena *féerie*” de Blok⁶ e logo marcarão todos os seus espetáculos, sobretudo os dos anos de 1920, com suas marionetes em tamanho natural, seus malabaristas orientais, Kalmouks⁷ mudos com serpentes amestradas, realejos com papagaios, ou ainda passos-de-gigante em que os jovens voam pelos ares.

O poeta Blok indica o valor subversivo do recurso ao *balagan*: “Todo *balagan*, e o meu também, claro”, escreve ele a Meierhold,

5. Fregoli: *clown* especializado em desaparecimentos.

6. Para maior exatidão, seria necessário falar de sua encenação de *Acrobatas*, de F. von Schönthan em 1903, mas nossa preocupação aqui é apenas esboçar as grandes linhas dessa história.

7. O povo Kalmouk, de origem mongol, é natural do Alto Altai.

esforça-se para ser um ariete, para abrir uma brecha na estagnação: o *balagan* abraça a matéria inerte, vai ao encontro dela, arma-lhe laços estranhos, perversos, como se se sacrificasse a ela. E, então, essa matéria idiota e obtusa cede, começa a confiar nele, vai por iniciativa própria ao encontro desses laços. Aqui deve soar "a hora do mistério": a matéria é enganada, enfraquecida, submetida e é nesse sentido que eu aceito o mundo — o mundo inteiro com sua idiotice, sua rotina, suas cores mortas e secas, com o único objetivo de enganar essa velha megera descarnada e rejuvenescê-la: nos laços do bufão, do ator de feira, o velho mundo se torna melhor, mais jovem, e seus olhos se tornam transparentes⁸.

A primeira montagem de *A Barraca da Feira de Atrações* tem o efeito de uma bomba, cujos lampejos marcam profundamente e por muito tempo os palcos dos teatros da Europa⁹. Reencarnado no domínio da arte sob variados avatares — poema (Blok escreveu dois com esse título), peça, espetáculo, instrumento de luta contra a verossimilhança cênica, contra o teatro acadêmico e sua "saciedade satisfeita", contra os clichês do teatro simbolista —, o *balagan*, porque soube reunir, confrontar, associar, "montar" (no sentido cinematográfico) os campos de feira de múltiplos gêneros e tradições nômades, vai progressivamente se tornar, na reflexão meierholdiana, um conceito de trabalho que globaliza de modo sincrético as formas menores da cultura espetacular (circo, *Commedia dell'Arte*¹⁰, cabaré, variedades, *überbrett!** alemão, pantomima) trazidas para o primeiro plano e consideradas como forças vitais, necessárias para reconstruir o teatro do futuro sobre bases sólidas, profissionais, tanto no plano do velho ofício do ator quanto no plano, novo, do encenador (composição, estrutura do espetáculo). Brevidade e contrastes, profundidade e concisão, fragmentação e precisão¹¹. O teatro de feira penetra no coração das coisas e dos fenômenos para exprimi-los em imagens, livres da barulheira sem sentido dos autores contemporâneos, epígonos de Hauptmann ou de Tchekhov¹². O procedimento favorito do teatro de feira é o grotesco, é ele que vai irrigar o teatro de

8. Aleksandr Blok, Carta a V. Meierhold, de 22 de dezembro de 1906, em *Sobranie socinenij*, tomo 8, Moscou, 1963.

9. Em novembro de 1923, Georges Pitoëff monta *A Barraca da Feira de Atrações*, em tradução própria que nunca foi publicada; Antonin Artaud participou dessa encenação. E Kantor fala de um "Café da Europa" onde ele estaria sentado, num canto, entre Essenin, Witkiewicz, Maiakóvski, Blok, em *Théâtre/Public*, n. 95, 1990.

10. G. Apollinaire leva, em 1913, Meierhold — que estava em Paris para montar *La Pisanella* no Châtelet — ao circo Médrano e manda depois para ele, em Moscou, seu livro *Le Théâtre italien*, Paris: L. Michaud, 1910.

* Em alemão, no original. O termo significa, literalmente "super-palco", e é usado para designar cabarés literários que apresentavam também variedades, fundados por Ernst von Wolzogen, na Alemanha, no início do século XX. O termo é usado por ele no manifesto que publicou a respeito, em 1902, em Berlim (N. da T.).

11. Cf. V. Meyerhold, *Le Théâtre de foire*, em *Écrits sur le théâtre*, tomo 1, Lausanne: L'Age d'Homme, 1973.

12. O Autor, personagem de *A Barraca da Feira de Atrações*, é aí apresentado como "o cavaleiro da matéria", "seu ideólogo".

pesquisa e de vanguarda russo, o teatro de Meierhold, Eisenstein, da FEX (Fábrica do Ator Excêntrico) e muitos outros mais...

INQUIETANTE ESTRANHEZA

*Manter permanentemente no espectador uma atitude dúctil em relação à ação cênica que se desenvolve em movimentos contrastados não é o objetivo do grotesco no teatro?*¹³

No começo do século e em relação com um romantismo de tipo hoffmaniano, a pobre barraca da feira de atrações é uma pequena ilha do maravilhoso numa sociedade cinzenta, na qual a industrialização avança: pela magia do gesto, o pano de chão se torna brocado, "os tapetes são como ouro e mar. Os trapos que compõem os figurinos dos atores são como vento e asas"¹⁴. Os artistas de teatro se exibem com as belas vestimentas dos saltimbancos — como Meierhold e Craig, no começo do século, com a roupa de Pierrô, personagem que ambos representaram. Como o palhaço — que é, segundo Jean Starobinski, "aquele que vem de outro lugar, o mestre de uma passagem misteriosa", "contrabandista que ultrapassa fronteiras proibidas", daí a importância de suas "entradas" — como o acrobata que "emerge do além, numa nova região do ser"¹⁵, o ator é um espectro, um "ressuscitado de entre os mortos"¹⁶. A referência à barraca da feira de atrações é metafísica e também histórica. O conceito engloba a *Commedia dell'Arte* dos Sacchi, o teatro do Globe, o *ridotto* veneziano¹⁷, os tabladros do Faubourg Saint-Germain, o circo: o *balagan* constitui a memória do "teatro teatral"¹⁸, esse mundo no qual as leis são fundamentalmente

13. V. Meyerhold, *Le Théâtre de foire, Du théâtre*, em *Écrits sur le théâtre*, tomo 1.

14. Idem, *La Baraque de foire, 1914*, em *Écrits sur le théâtre*, tomo 1, "A Barraca da Feira de Atrações" constitui a terceira parte do livro de Meierhold *Sobre o Teatro (Du théâtre, na edição francesa)* e é fundamental para a compreensão da obra teatral do encenador. Cf. p. 173-193 da edição *Écrits sur le théâtre*, em tradução, supra citada, de Béatrice Picon-Vallin.

15. *Portrait de l'artiste en saltimbanque, Les Sentiers de la création*, Genève: Skira-Flammarion, 1970.

16. V. Meyerhold, *La Baraque de foire*, em *Écrits sur le théâtre*, tomo 1.

17. O *ridotto* não é propriamente um lugar teatral, mas um conjunto de locais que tinham relação com a vida teatral. Em Veneza, nos *ridotti*, realizavam-se reuniões, nas quais se conversava sobre arte, literatura e filosofia. Mas eles eram também cassinos, nos quais se jogava alto e o jogo acabou por se tornar a característica mais marcante desse tipo de estabelecimento. Em alguns *ridotti*, como no mais célebre deles, o *ridotto* Dandolo, havia uma sala dos suspiros, onde se refugiavam os perdedores. Também havia um salão onde eram servidos café, chá ou chocolate, e um outro que oferecia pão, queijo, salsichas, frutas, servidos por jovens de libré verde. Goldoni, jogador contumaz, faz referência a essas casas de jogo em várias de suas peças. Durante o carnaval, os *ridotti* promoviam bailes de máscaras.

18. V. Meyerhold, *La Baraque de foire*, em *Écrits sur le théâtre*, tomo 1.

diferentes das da vida cotidiana e cuja forma a cena contemporânea, por demais livresca, esqueceu.

Vida/morte: uma das tensões centrais do grotesco que Meierhold define como “a quintessência dos contrários”¹⁹. O simbolismo europeu se apaixonou pelas marionetes, porque a habilidade do manipulador faz brotar a vida de um pedaço inerte de madeira talhada. Mas qualquer par de contrários pode se associar nas visões grotescas da barraca da feira de atrações, ligadas à percepção carnavalesca ambivalente, que aí encontrou refúgio – belo e feio, animal e humano, trágico e cômico, sórdido e sublime, leve e vulgar, maravilhoso e farsesco, ridículo e misterioso, fantástico e cotidiano, animado e inanimado, masculino e feminino, numa montagem em ritmo rápido que aprofunda o cotidiano para oferecer dele uma experiência nova, combinando o estranho e o familiar, que se alternam rápida e sutilmente, como nas gravuras de Jacques Callot, um dos mestres da visualidade da feira de atrações meierholdiana.

Atribuir um sentido unívoco ao *balagan* seria um engano, porque, para continuar a viver, a ser eficaz e produtivo, o *balagan* precisa de liberdade, de gratuidade. A barraca da feira de atrações é ainda sinônimo, para todos os reformadores da cena, Craig, Fuchs, de baú de segredos perdidos das técnicas do ator, do corpo expressivo, da palavra musical, da máscara. O malabarista, o funambulo, o acrobata constituem modelos para o ator dramático, antídotos contra a mediocridade proliferante da “cômica falante”: “A pantomima fecha o bico do orador chato, cujo lugar é a cátedra e não o teatro. O malabarista afirma o valor autônomo do jogo do ator: expressividade do gesto, linguagem do corpo e dos movimentos, não apenas na dança, mas em todas as situações cênicas”²⁰, escreve Meierhold em 1913. E em outra passagem: “Os atores são os malabaristas da cena”²¹.

O ELOGIO DO FEITO TRIUNFANTE

*Junto a quem aprender esta arte: criar e viver com audácia? Junto aos senhores, senhores circenses*²².

O circo não é apenas o mais popular dos espetáculos. Ele é também o mais aristocrático e o mais heróico. [...] É o teatro da beleza e da força plásticas e visíveis acima de qualquer discussão. [...] O circo é o único teatro no qual a perfeição é obrigatória. [...] No circo, a mediocridade

19. Du théâtre, em *Écrits sur le théâtre*, tomo 1.

20. Le Théâtre de foire, Du théâtre, em *Écrits sur le théâtre*, tomo 1.

21. Les Gloses du Dr. Dapertutto, em *Ljubov' k trem apel'sinam*, n. 4-5, Petersburgo, 1914.

22. V. Meyerhold, Vive le jongleur, em *Du Cirque au théâtre*, org. de C. Amiard-Chevrel, Lausanne: L'Age d'Homme, 1983.

*corre sempre o risco de quebrar o pescoço – que perspectiva deliciosa! – enquanto que nos outros teatros nos quais ela se pavoneia, e os senhores sabem com que ares, ela [...] não corre risco absolutamente nenhum*²³.

Cada período histórico do século XX, e até mesmo cada criador, enfatiza uma faceta diferente do *balagan*, em função de necessidades artísticas diferentes. No manifesto *Viva o Malabarista* (1920), verdadeira ode ao *balagan*, despojado, desta vez, da aura romântica do artigo *A Barraca da Feira de Atrações* (1914), o teatro que Meierhold descreve fica mais próximo do circo encarado sob o ângulo do feito esportivo do que da magia das máscaras. Outro tempo: por sua forma dinâmica, pelo gosto do risco, pela flexibilidade e habilidade do corpo humano que triunfa sobre todos os obstáculos, esse teatro incita à ação, à luta, e dá ao espectador novas energias para a vida difícil que o espera. Antes de 1917, “teatro de feira” tinha por corolário leveza incisiva, concisão moderna das formas, recusa de qualquer verborragia, virtuosismo corporal e magia das misteriosas metamorfoses. Já a “cirquização” – a palavra *cirkizacija* foi inventada naquela época em russo –, apregoada por toda a escola meierholdiana depois da Revolução, exalta primeiro, nas artes do circo, um “alegre sanatorium”, segundo a expressão de Iouri Annenkov, que funcionaria para o palco como um verdadeiro banho rejuvenescedor de alegria e de heroísmo. Para alguns, trata-se de injetar no teatro os “sumos vivificantes”²⁴ do circo. Em novembro de 1920, Meierhold sugere instalar trapézios em cena e fazer com que os acrobatas trabalhassem ali de tal modo que “toda a essência de nosso teatro revolucionário nos lembre, através do corpo do acrobata, que nós nos regozijamos porque lutamos”²⁵. O que ele fará em 1922, em *A Morte de Tarelkine*. O corpo do acrobata que salta, aquele que não cai, é sinônimo de renascimento, como nos demonstrou desde aquela época Mikhail Bakhtin.

Na Comédia Popular (1920-1922) que fundou, Serguei Radlov emprega numerosos artistas de circo como atores e não como professores²⁶ – os acrobatas aéreos Serge e Taurek, os palhaços Georges Delvari, Bob, Pavel Alexandrov, os transformistas Alexon e Ernani, o malabarista Takashima, o funambulo Carloni se apresentam ao lado de alguns atores, entre os quais se encontra a mulher do poeta Blok. O objetivo de Radlov não é transformar o circo em teatro ou vice-versa, mas sintetizar os dois tipos de artistas e criar um gênero unificado, fazer um

23. J. Barbey d'Aurevilly, Le Cirque, em *Théâtre contemporain 1881-1883*, Stock, 1896.

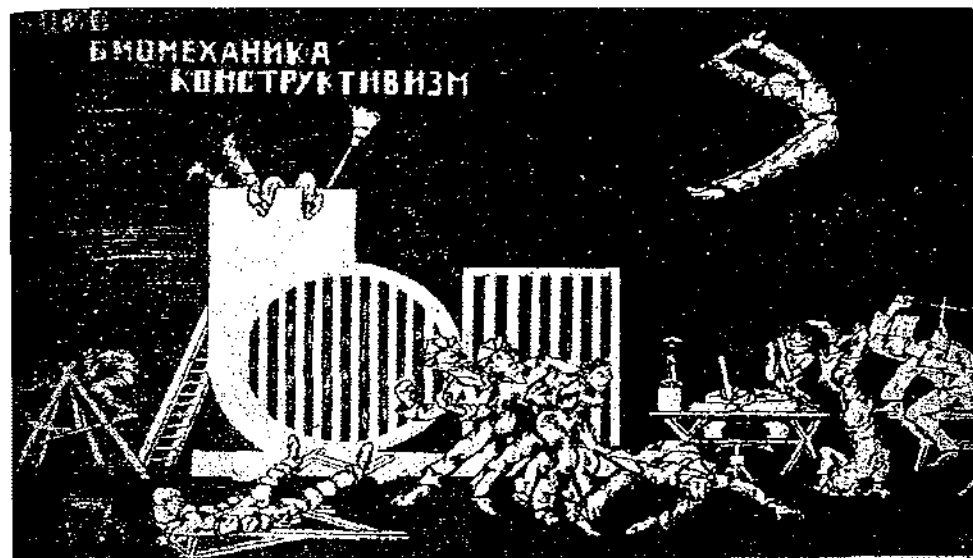
24. K. Derjavine, O Ator e o Circo, em *Zizn Iskustva*, 1920, n. 413.

25. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tomo 2.

26. Também no Estúdio da rua Borodine dirigido por Meierhold antes da Revolução e cujas aulas Radlov frequentou, os acrobatas eram contratados como professores.



1. A Morte de Tarelkine, de Soukhovo-Kobyline, encenação de Meierhold, 1922. Os objetos cênicos são como trampolins para o trabalho do ator (Coleção Béatrice Picon-Vallin).



2. A Morte de Tarelkine. Os diferentes objetos do dispositivo cênico e seu funcionamento: um balagan construtivista (Coleção B. P.-V.).

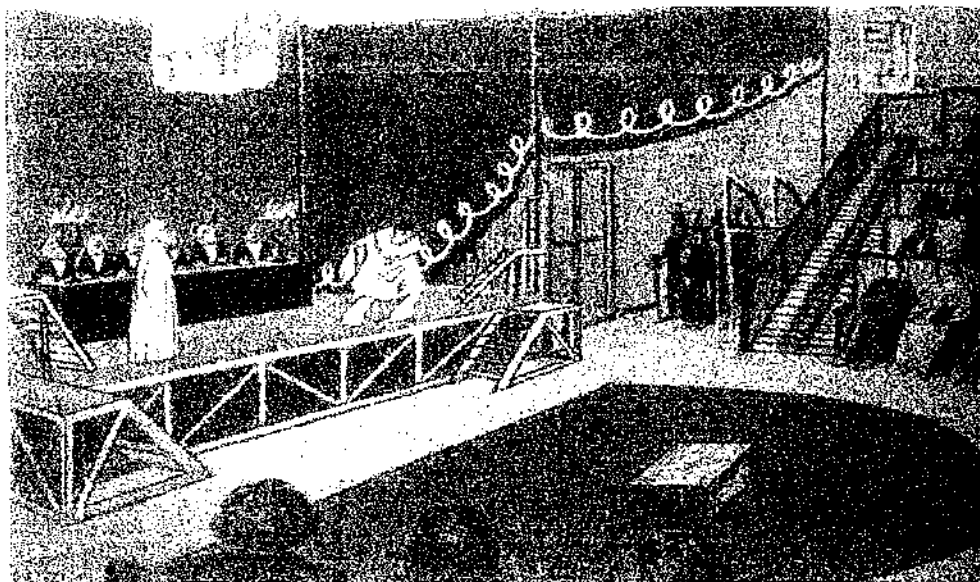
“teatro-circo” a partir de textos novos que utilizem as técnicas de um e de outro, o dado comum da improvisação, os empregos e a interpelação direta do público, “esse nervo da comédia, escoraçado do teatro por nosso naturalismo: o ator não tem mais o direito de responder alegremente à voz do espectador. Ora, é no seu diálogo que está a vida do teatro, agora refugiada no circo”²⁷.

“Nós esperamos o renascimento do teatro de feira. Já é hora de o ator voltar a ser errante”, escreve Meierhold em dezembro de 1920. As numerosas turnês na União Soviética do Teatro Meierhold, ainda pouco estudadas, têm, sem dúvida, relação com esse desejo de errância. Mas já se falou bastante da autonomia em direção à qual tende a cena construtivista que (como no espetáculo Blok, em 1914, no qual Meierhold retoma pela segunda vez *A Barraca da Feira de Atrações*) se apropria de um dispositivo portátil, independente da caixa cênica, fácil de transportar, um dispositivo engolido pelo sopro da rua, pelas vagas da cidade em obras²⁸.

Os malabaristas com laranjas, convidados para o espetáculo Blok, e os atiradores de facas recrutados para a revista de agitação e propaganda *Uma Janela Sobre o Campo*, testemunham a permanência do balagan, às vezes transplantado tal qual para a cena meierhold-

27. S. Radlov, Sobre o Cômico e o Público, em *Novye Vedomosti*, 1918, n. 39.

28. Seria necessário falar também do uso real ou metafórico do circo pelas pessoas de teatro ao longo do século XX. Meierhold fala “dessa maravilhosa plataforma” que é o prosaenário, “semelhante a uma arena de circo cercada por todos os lados pelo anel dos espectadores” (*Écrits sur le théâtre*, tomo 1), mas ele não monta nenhum espetáculo em um circo.



3. A Barraca da Feira de Atrações, de Alexandr Blok, encenação de Meierhold, 1914, desenho de G. Markov (D.R.).

diana. As ocorrências do fenômeno são multiformes e polissêmicas. Elas dizem respeito ao conteúdo e à forma, à ideologia e à tecnologia do espetáculo. Elas concernem à escrita – Nikolai Foregger, como Radlov, monta textos com uma dramaturgia cujo único tema é a ação, que utiliza personagens-máscaras contemporâneos, construída a partir de um roteiro e de uma composição paradoxal, praticando a “montagem das atrações” antes que Eisenstein a teorize – assim como concernem à atuação – sabe-se como o treinamento biomecânico remete com precisão ao estudo dos *lazzi* e ao trabalho dos profissionais do circo e como é importante a habilidade longamente trabalhada para a manipulação de todo tipo de objetos.

No interior do processo de cirquização característico do início dos anos de 1920, a figura do palhaço – aquele que sabe fazer rir de tudo, que domina várias especialidades e pratica tanto o feito como o anti-feito – torna-se progressivamente central. Meierhold propõe o palhaço excêntrico como “manual” para todos os seus alunos-atores. A intrusão em cena, por seu intermédio, da irreverência, da subversão alegre, exprime uma relação nova estabelecida com o mundo. O célebre palhaço-acrobata Vitali Lazarenko desempenha um dos diabos do *Mistério-Bufo* de Maiakóvski²⁹, encenado em 1921 por Meierhold. Eisenstein tenciona introduzir ao menos cinco figuras de palhaços na adaptação corrosiva de *Todo Mundo Pode Se Enganar*, do clássico

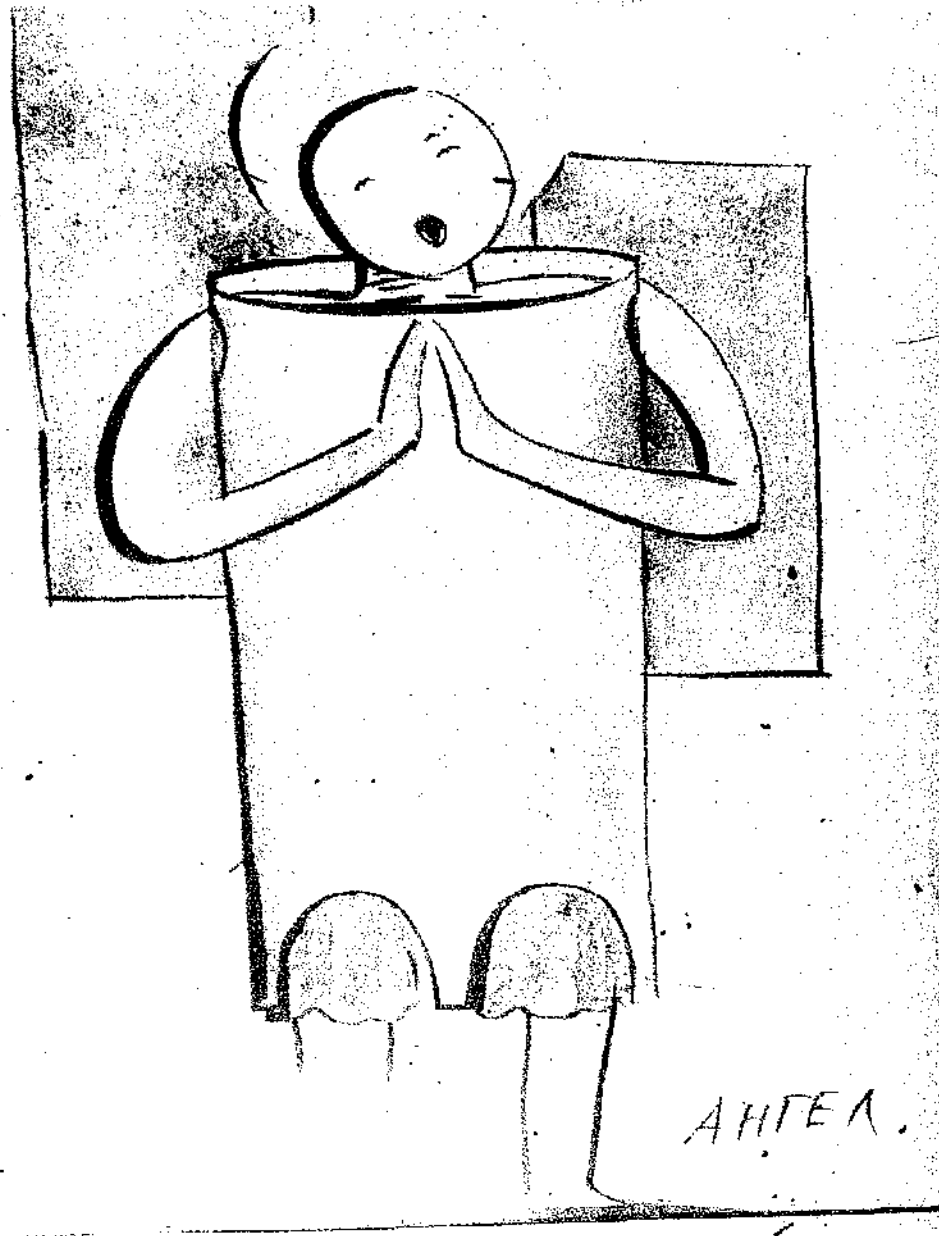
29. A última peça de Maiakóvski, *Os Banhos*, 1930, tem como subtítulo “Drama com Circo e Fogos de Artifício”.

Рис. Степановой.



ШАРЛО ХОДИТ.

4. Carlitos, visto por V. Stepanova, artista plástica construtivista, 1922 (D. R.).



5. Mistério Bufo, de V. Maiakóvski, encenação de Meierhold, 1921, esboço para um anjo: figurino de papelão para um personagem de balagan (D.R.).

de Ostróvski, que ele dissecou em 1923 com o auxílio de instrumentos dramaturgicos ligados à *Commedia dell'Arte* (funções dos zanni, construção dos lazzi): “balagan puro”³⁰, imagina ele.

Muito rapidamente o cine-personagem, inventado por Chaplin, vai se tornar modelo absoluto para as vanguardas, tanto russas quanto européias. Por meio da admiração suscitada pelo homenzinho rapidíssimo, a materialidade de seu jogo preciso e não psicológico, seus gestos não descritivos, mas funcionais, todas as artes na Europa se “balaganizam”³¹. Vagabundo subversivo, filho das cidades, dos tabladados e da estrada, ele alia, como Meierhold, Eisenstein e os outros, a extrema modernidade à compreensão profunda das tradições do espetáculo. Paradoxo sem dúvida capital para apreender a sempre fugitiva modernidade...

A FEIRA DE ATRAÇÕES DE TADEUSZ KANTOR

Cena, barraca de feira de atrações, mundo vazio como a eternidade na qual a vida se ilumina apenas um instante, como uma ilusão.

Miserável barraca.

Na entrada, um velho Pierrô descarnado, o rosto maquiado encharcado de lágrimas: em vão procura sua Colombina que há muitíssimo tempo já voltou para sua pobre estalagem.[...]

Teatro informal, Teatro zero, Teatro impossível, Teatro da realidade degradada, Teatro viagem, Teatro da morte, em algum lugar, em último plano havia sempre essa velha Barraca de Feira de Atrações [...] todos esses nomes nada mais faziam do que protegê-la da estabilização oficial e acadêmica[...] porque meu teatro sempre foi uma Barraca de Feira de Atrações, o verdadeiro Teatro da Emoção³².

KANTOR

Tantas coisas ligam Kantor a Meierhold, entre elas, claro, a silhueta bufa do magistral Carlitos e também, claro, os manequins de presença perturbadora, que apareceram no fim de *O Inspetor Geral*, em 1926³³. Mas é, antes de tudo, o conceito de “barraca de feira de atrações” que opera a mais fértil aproximação. Pobre barraca, ainda mais cinzenta devido a seu percurso numa História sinistra, na qual desta vez

30. S. Eisenstein, Notas preparatórias, 5 de novembro de 1921, em *Kinoveceskie zapiski*, Moscou, 1998, n. 39.

31. O entusiasmo continua intenso: ver, entre outros, Ph. Decoulié, em *Le Cirque contemporain. La piste et la scène, Théâtre Aujourd'hui*, n. 7, CNRP, 1998.

32. Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, textos selecionados e apresentados por D. Bablet, Lausanne: L'Age d'Homme, 1977. Edição brasileira: *O Teatro da Morte*, São Paulo: Perspectiva, 2008.

33. É impossível desenvolver, no âmbito deste artigo, a questão do ator-marionete.

marionetes e manequins dominam a “cena-pista circense” do teatro³⁴. E os “retalhos desbotados” da *Barraca da Feira de Atrações* de Blok que Kantor revisitou, não são mais multicoloridos, porém uniformemente rígidos e tingidos pela pesada poeira do tempo, da viagem, do exílio, da morte. Degradação de tudo o que a época das utopias políticas e sociais tinha podido guardar de colorido, depauperação do dispositivo construtivista pela quantidade de sofrimentos e humilhações humanas, para uma deflagração emocional potente e construída, na qual a estrutura grotesca que articula a vida e a morte, o animado e o inanimado no par ator/manequim, ocupa como lugar estratégico. O teatro de Kantor é uma *Commedia dell'Arte* do fim do século XX, pós-campos de concentração, na qual encontramos, a cada espetáculo, os mesmos empregos (soldado, noiva, gêmeos, rabino etc.) e, além disso, toma de empréstimo ao velho teatro ídiche, que circulava na “zona de residência” da Europa central e oriental*, temas, figuras dramáticas – os desfiles nas feiras, as rondas e perambulações em cena –, as personagens, os músicos³⁵. O ator de Kantor é um saltimbanco cosmopolita, um circense sem virtuosismo particular, que entregou sua juventude, sua infância, a bonecos de olhar vítreo, mas que, se perdeu seu sorriso, maneja “as gags, os procedimentos dos jogos populares, a mistificação”³⁶, manipula adereços trucados, assim como brinca com as palavras e os sons.

O teatro de feira é eterno. Seus heróis não morrem jamais. Eles se contentam com mudar de rosto e assumir formas novas. [...] O teatro de feira é eterno. Mesmo se seus princípios se viram temporariamente banidos do recinto do teatro, nós sabemos que eles estão solidamente impressos nos manuscritos dos verdadeiros escritores de teatro³⁷.

escreve Meierhold em 1913. Em sua obra, assim como na de Kantor, a linguagem da barraca da feira de atrações não exclui o texto, mas a palavra não é mais que “um desenho sobre a tela do movimento”³⁸. A linguagem do *balagan* é a linguagem “ao pé da letra”, portanto, a linguagem do movimento e da imagem, ela regenera a relação ator/espectador, ao qual oferece emoções ativas, ultrapassando a blindagem da indiferença polida.

34. T. Kantor, op. cit.

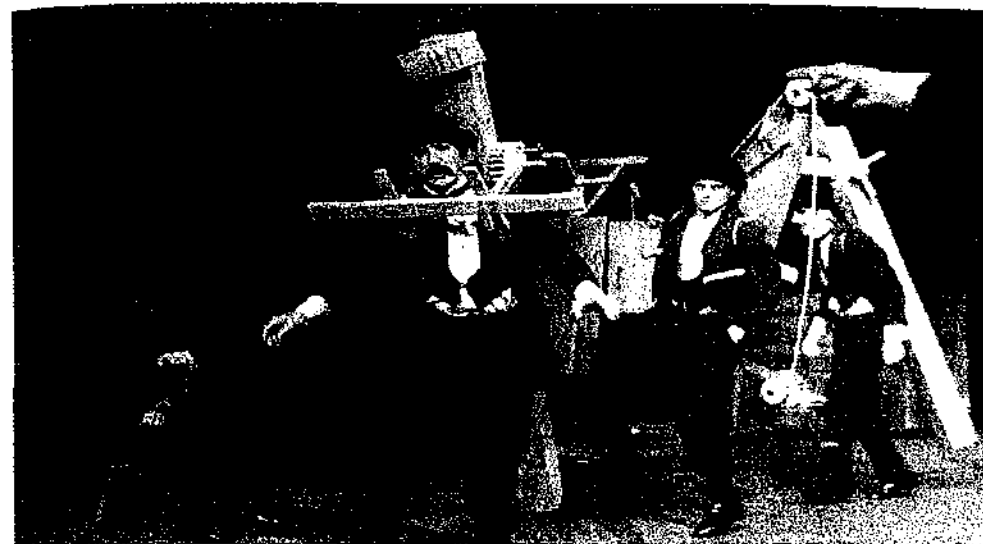
* Áreas de residência em que os judeus eram obrigados a viver, sobretudo na Rússia Czarista (N. da T.).

35. Cf. B. Picon-Vallin, *Les Structures de la comédie humaine kantoriennne* (Kantor et le théâtre yiddish), em *Théâtre/public*, n. 173, p. 63-69.

36. T. Kantor, *Leçons de Milan*, Paris: Actes Sud-Papiers, 1990.

37. V. Meyerhold, *Le Théâtre de foire, Du théâtre*, em *Écrits sur le théâtre*, tomo 1.

38. Idem.



6. Que Morram os Artistas!, encenação de Tadeusz Kantor, 1985: algumas personagens da barraca da feira de atrações de Kantor (Foto de Jacquie Bablet).

RENASCIMENTO DAS BARRACAS DAS FEIRAS DE ATRAÇÕES?

Do primeiro Magic Circus ao Théâtre du Soleil, o teatro continuou a se voltar para o circo, tomando-lhe de empréstimo seu espaço, suas mitologias, suas personagens ou até seus artistas, que se tornam, às vezes, atores. Os empréstimos podem ser pontuais (trechos, citações, treinamentos), pode se tratar também de uma referência mais global, de ordem existencial. Mas, contrariamente às idéias propostas por Meierhold em 1919 – “o circo não deve ser reconstruído a partir de princípios que lhe são estranhos”, “os artistas de circo não têm nada a aprender nem com os atores nem com os encenadores do teatro dramático”, e os reformadores das artes do circo não devem sonhar com um circo-teatro, mas com uma “formação comum para ator e artista de circo”, depois da qual cada um escolherá seu caminho, e cada um desses caminhos tem sua especificidade³⁹ –, o circo, por seu lado, mudou ao se teatralizar parcialmente, e os “novos circos” embaralham, vigorosamente, as fronteiras entre o circo, a rua, a cena. No Cirque Ici, em *Où ça?*, o estranho Johann Le Guillerme interpreta números derrisoriamente virtuosísticos, reduzindo o picadeiro do circo a um pequeno palco colocado sobre garrafas, no qual ele busca se equilibrar, calçado com pesados tamancos de madeira, avançando em

39. V. Meyerhold, *La Renaissance du cirque*, em *Écrits sur le théâtre*, tomo 2.

seguida com passinhos miúdos sobre os gargalos alinhados, com os enormes sucos* inadequados para um exercício como esse... Sob a lona do seu circo em miniatura, que proporciona uma grande proximidade com o público, ele constrói uma autêntica dramaturgia sem palavras, baseada na condução das ações, sua derrisão e sua repetição em espiral. Dramaturgia enigmática que lida com vazios, fissuras, questiona, toca no nervo exposto. Em vez do triunfo gratuito do homem sobre a matéria por meio do feito espetacular, ele tece uma sucessão de maravilhosas pequenas conquistas, as de um ser despossuído, mas astuto e inquietante em sua vontade de sobreviver. Muitos Hamlet ou Estragon dotados de palavras não resistiriam diante deste funâmbulo grotesco, deste palhaço-pássaro, senhor de todas as artes circenses às quais se acrescentam as artes plásticas e a música e que, por seus olhares, gestos, movimentos, descreve o combate de cada um contra o peso do mundo que é também o seu próprio peso. Os encenadores não se enganam quando podem, como Jacques Lassale, exclamar depois de o ter visto se apresentar: "Aí está tudo o que eu sonho ver em cena [...]. Talvez o maior ator que vi este ano". Outra época, outros modelos.

A marca da novidade está sem dúvida aí: nesse artista completo e nessa peça de teatro de feira na qual se concentram todos os gêneros, todas as artes, todos os registros, ou no fato de que circo, teatro, cabaré se associem em lugares como o Acampamento. Sob a Tenda, o teatro filosófico e a dança⁴⁰, na Barraca, o cabaré, no Tonneau⁴¹, um Kafka revisitado pela magia do entra-e-sai**, do olhar *en plongée****, e das marionetes. Em Praga, na saída do imenso Palácio das Exposições que abrigava a 9ª Quadrienal Internacional de Cenografia, o Acampamento oferecia, em maio de 1999, uma saída de emergência aos teatros em crise — mas, como dizia Meierhold, a crise não é sinal de saúde do teatro? — e propunha alternativas às grandes formas conjugadas ao infinito no interior da exposição, sugerindo, no mesmo espaço das feiras de atração, distante dos teatros construídos, uma sucessão de *balagany*. Daqueles que tanto fizeram pela história do teatro do século XX, e que voltam a nós em sua leveza primitiva, mas

* Calçado grosseiro, do tipo do borzequim, usado pelos atores cômicos gregos em suas representações teatrais (N. da E.).

40. A Companhia de dança Maguy Marin se apresentou no Acampamento.

41. O Acampamento oferecia três lugares diferentes. O terceiro era o Tonneau, pequeno teatro em forma de barril ou tonel. Entrava-se por uma escada exterior apoiada na estrutura do tonel. Os espectadores ficavam de pé, em torno e acima da área circular de representação, assistindo ao espetáculo *en plongée*.

** No original: *entresort*, espetáculos rápidos, que o público vê do alto, no interior das tendas, entrando e saindo quando quer (N. da T.).

*** Em francês, lit., em mergulho. Expressão típica das artes de representação, principalmente do cinema, em que é aplicada à visão da câmera de cima para baixo, como num mergulho (N. da E.).

como que tornados mais densos, mais pesados devido à importância que lhes foi conferida pelos inventores da cena moderna. Prontos, talvez, para acolher, e bricolar* as imagens, repletos do conhecimento das aventuras, do cinema exibido nas feiras de atrações? Mais que nunca, é preciso revisitar a história das feiras...

* O verbo *bricolar* ainda não está dicionarizado em português, no entanto, permito-me usar esse galicismo, para remeter o leitor ao universo das artes plásticas, implícito no trecho em questão (N. da T.).

2. Rumor a um Teatro Musical:

as propostas de Vsévolod Meierhold*

Do ponto de vista da forma, o arquétipo de todas as artes é a arte do músico.

OSCAR WILDE¹.

As interações da linguagem dramática com a linguagem musical no século XX merecem ser consideradas mais detidamente. As “revoluções cênicas” do início do século não estão ligadas somente às revoluções cenográficas, elas estão em relação direta com uma reflexão sobre a música no teatro. As propostas de *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte comum”, geralmente traduzida por “obra de arte total”) realizadas por Richard Wagner tiveram uma influência essencial nos destinos do teatro europeu², bem como os modelos orientais (papel da orquestra situada no palco) que se impõem nas vanguardas do início do século.

A ópera como forma problemática e a reflexão sobre a sua encenação nos escritos de Adolphe Appia³, ou as realizações de Vsévolod Meierhold a partir de 1909 (sua encenação do drama musical *Tristão e Isolda*), constituem um laboratório de experimentação da música no teatro. A questão da ópera e de sua encenação não será tratada aqui.

* “Vers un théâtre musical. Les propositions de Vsevolod Meyerhold” foi originalmente publicado em *Musique et dramaturgie*, org. de L. Fenneyrou, Paris: Publications de la Sorbonne, 2003, p. 45-86. (N. da E.: Tradução de Cláudia Fares).

1. Prefácio a *O Retrato de Dorian Gray*, de cuja obra Vsévolod Meierhold fez uma adaptação cinematográfica, em 1915.

2. Cf. *L'Oeuvre d'art totale*. Estudos reunidos por Denis Bablet, coordenados e apresentados por Élie Konigson. Paris: CNRS Éditions, 1995 (col. Arts du spectacle, série Spectacles, histoire et société).

3. La musique et la mise en scène (1899), em Adolphe Appia, *Oeuvres complètes*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1986, v. II, p. 43 e s.

mas observamos que sua reforma não data dos anos setenta do século XIX. Ela começa no início do século XX com os primeiros trabalhos de Meierhold nos anos de 1910 (*Tristão e Isolda*, *Orfeu*, *Electra*, *O Convidado de Pedra*, *O Rouxinol* etc.), sem esquecer, em 1935, *A Dama de Espadas*, de Tchaikóvski, encenação que causou escândalo pela adaptação do libreto e pelos cortes na partitura, mas encantou Dimitri Schostakóvitch. A leitura das obras completas de Wagner em alemão, para a preparação de *Tristão e Isolda*, leva Meierhold a reflexões sobre os fundamentos do teatro e a grandes questionamentos. A reflexão sobre a ópera e a reforma de sua encenação alimenta paralelamente o pensamento sobre a utilização e o lugar da música no teatro: efetivamente, os grandes reformadores recorrem à música para renovar a linguagem teatral. A música, arte do tempo, torna-se, para Appia, e mais tarde para Meierhold, o sistema regulador que orienta e dita a encenação, arte do espaço.

Essa fascinação pela música pode ser explicada, em um primeiro nível, pela necessidade de dotar a representação de uma organização da duração. A gestão do *ritmo* é percebida como um fator essencial da justeza da encenação e da qualidade da emoção que elas podem despertar no espectador. O emprego da música no teatro será muito diferente se pensarmos em Meierhold, Brecht, Stanislávski, ou em quem nos é mais próximo, como Arias ou Mnouchkine. Mas Edward Gordon Craig já o anunciava desde a primeira página de *Da Arte do Teatro*, na epígrafe que remete a Walter Pater: "A música, tipo eterno para onde tendem todas as artes"⁴.

TEATRO MUSICAL?

A noção de teatro musical é fluida: em sua acepção mais ampla, é utilizada para designar todo gênero artístico que mistura elementos teatrais e musicais, não importando qual seja a proporção de cada um desses dois componentes — da ópera à peça de teatro na qual intervém, por exemplo, um violoncelo. Ela designa, portanto, todas as produções em que se tenta integrar música, texto e elementos visuais. Numa interpretação mais estreita, ela designa um teatro em que ator e músico trabalham juntos (performance dialogada teatro/música), ou mesmo uma ópera em pequeno formato. Mas "teatro musical" pode também designar um teatro que utiliza a música para fins dramáticos, no qual os componentes musicais e teatrais se equivalem.

Essa última definição também não corresponde à noção de teatro musical que se depreende da prática de Meierhold, na qual as relações



7. Meierhold e o jovem Schostakóvitch, 1928 (D.R.).

entre teatro e música não são de equivalência, mas extremamente complexas e variáveis. Em sua obra, o "teatro musical" seria uma forma de teatro dialogado em que o papel da música, *audível e inaudível*, é o de valorizar o texto, estruturá-lo, aprofundar seu sentido, encená-lo afinal. Seria um teatro dramático, no qual a música tem um papel essencial na encenação de um texto.

O INSPETOR GERAL DE GÓGOL

Ao atrair as outras artes para o teatro, em sua obra-prima de 1926, Meierhold as submete à lei geral do grotesco — no qual tudo é mutável e obedece, graças aos contrastes, ao deslocamento incessante dos planos de percepção —, à lei da metamorfose. Entre todas as artes, a música desempenhará um papel essencial, assegurando a continuidade da estrutura narrativa, desestruturada pelo uso particular que Meierhold faz do procedimento de montagem. Ele afirma: "A música é a arte mais perfeita. Ao escutar uma sinfonia, não se esqueça do teatro. A alternância dos contrastes, dos ritmos, dos tempos, a união do tema principal e dos temas secundários, tudo isso é tão necessário ao teatro como à música"⁵. E recomendava a

4. Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre* (1911), Paris: Circé, 1999, p. 33. Em português, cf. E. G. Craig, *Da Arte do Teatro*, trad. de Redondo Júnior, Lisboa: Arcádia, [s.d.].

5. Vsevolod Meyerhold, *Entretien avec des étudiants* (jun. 1938), em *Écrits sur le théâtre*, tradução e apresentação de Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1992, v. IV, p. 217 (col. thxx).

seus alunos (atores e diretores) que fossem o mais freqüentemente possível a concertos.

Presente, a música não ilustra a ação, mas estrutura-a, imprimindo-lhe deslocamentos. Ela garante a construção de um episódio, de uma cena. Ausente, ela contamina a esfera sonora do espetáculo pela musicalização do texto e do gestual. Ela organiza o espetáculo, pois apenas ela pode fazer com que sejam ouvidos, ao mesmo tempo, o conjunto, obra do diretor, e cada uma das vozes que dele faz parte. Ela substitui os elos lógicos da continuidade da intriga pelos elos associativos, encobre os choques inerentes à técnica de montagem, mas sem apagá-los, cria outros, insere ênfases. Ela sustenta o trabalho do ator.

VSÉVOLOD MEIERHOLD (1874-1940) E A MÚSICA

Evguêni Vakhtângov declarou, em 1921, a respeito do inventor da maioria das formas teatrais e dos estilos de encenação que serão desenvolvidos no século XX: "Meierhold deu raízes ao teatro do futuro"⁶. Encenador russo e soviético, Meierhold tem uma formação musical muito aprofundada. Violinista, ele poderia tornar-se um músico profissional e sonha – durante as perseguições dos difíceis anos 1938-1939, ao cabo das quais será preso e fuzilado – com um emprego de segundo violinista numa orquestra de província... Ele é capaz de ler partituras à primeira vista, sabe reger a orquestra de seu teatro, encomenda com extrema precisão a música de que necessita ao compositor escolhido para este ou aquele espetáculo. Nos anos de 1920, cerca-se de compositores, pianistas, e intitula suas encenações como obras musicais: *opus*, seguido do número correspondente.

Muito cedo, Meierhold recorre à música em seus espetáculos. Já em 1905, ele utiliza a música de Iliá Sats para *A Morte de Tintagiles*, de Maeterlinck. Executada sem pausas durante toda a representação, ela faz com que a natureza surja no teatro – faz com que se escute o sopro do vento ou a ressaca do mar –, exprime o indizível, o diálogo das almas e sua parte obscura, enigmática, enfim, cria o meio propício para a "desrealização" da cena, necessária à representação da nova escrita do simbolista belga. Em 1904, analisando *O Jardim das Cerejeiras*, Meierhold escreve a Anton Tchêkhov: "Sua peça é abstrata como uma sinfonia de Tchaikóvski"⁷. Ele faz

6. Evgeni Vakhtangov, *Écrits sur le théâtre*, prefácio, tradução e notas de Hélène Henry, Lausanne: L'Âge d'Homme, 2000, p. 315 (col. th XX).

7. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tradução e apresentação Béatrice Picon-Vallin, Lausanne: L'Âge d'Homme, edição revista e ampliada em 2001, v. 1, p. 62.

uma análise musical do texto, de seus ritmos, sons e *leitmotive*. Esses exemplos esclarecem os dois aspectos fundamentais do tratamento dado à música no teatro por Meierhold: por um lado, ela é introduzida pelo diretor (em colaboração com um compositor); por outro, ela é extraída do próprio texto. Esses dois movimentos vão se combinar.

Partindo do "teatro da convenção"⁸, para o qual o Meierhold dos anos de 1910 reintroduz no palco todo o "teatral" que Stanislávski banira em sua luta contra os clichês, o encenador afirmará, nos anos de 1930, o princípio do "realismo musical" que implica que o espetáculo seja construído como uma sinfonia, mesmo quando a música só é escutada em algumas partes dele, porque a dramaturgia é pensada de forma musical. No caso de Meierhold, pode-se falar da "partitura" de um espetáculo, mesmo quando ele é feito sem música. Enfim, ele sabe utilizar a música tanto em sua força de construção quanto em sua abstração e em seu impacto emocional, lírico ou crítico.

Há uma evolução na história das relações entre teatro e música na cena meierholdiana. Essas relações vão da fusão, do uníssono das séries musicais, visuais, faladas, gestuais, em um conjunto harmonioso que visa a provocar a hipnose no espectador – já em curso em *Tristão e Isolda* (1909) e magnificamente realizada no *Orfeu de Gluck* (1911) – até o desenvolvimento de uma estratégia de contraponto em que cada linha permanece autônoma, portadora de um sentido diferente, num conjunto de tipo polifônico que suscita emoções ativas e não procura criar qualquer tipo de encantamento.

8. Cf. V. Meyerhold, *Du théâtre*, em *Écrits sur le théâtre*, v. 1, p. 112-116. O "teatro da convenção" se opõe ao teatro naturalista e propõe um método simplificado para encenar um repertório muito variado. Sua teoria foi elaborada por Meierhold a partir de suas experiências e teve a colaboração do poeta simbolista russo Valerii Briússov, autor do artigo "Uma Verdade Inútil" (1902), que fustiga os métodos de Stanislávski e do Teatro de Arte. O "teatro da convenção" libera o ator do cenário ilusionista, oferece-lhe um espaço em três dimensões, podendo mesmo abrir-lhe a praça pública como espaço de representação. É um teatro no qual a quarta parede não existe, no qual o espectador não pode esquecer um só instante que está no teatro e que o ator está representando, assim como o ator não pode esquecer que tem diante de si o público. Trata-se de um teatro no qual, como afirma Meierhold, o espectador é o "quarto criador": "o teatro da convenção elabora encenações nas quais a imaginação do espectador deve completar de forma criadora o desenho das alusões feitas em cena" (p. 116). O "teatro da convenção" é um teatro do movimento: o teatro no qual os artistas devem dominar as linhas, a construção dos grupos, o ritmo, quer dizer, a dança, a "estatuária plástica".

A MÚSICA, PARCEIRA ESSENCIAL NA CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO

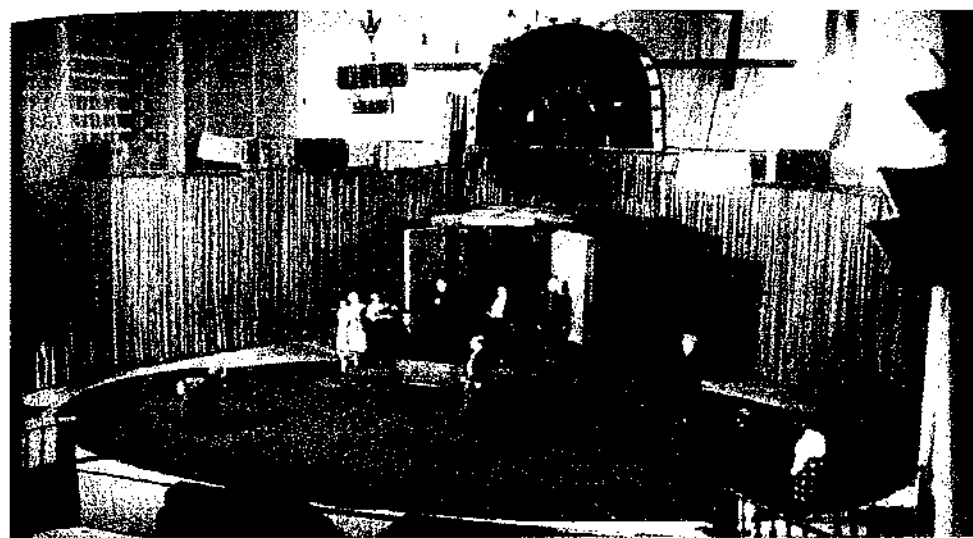
A força da impressão que emana de O Inspetor Geral, na interpretação de Meierhold, repousa em grande parte na aplicação dos princípios da composição musical e na utilização da música, não somente como elemento que afina o espetáculo em uma clave espiritual precisa, mas como base construtiva.

ASSAFIEV⁹

Essa última expressão tem um sentido particularmente forte se a re-metermos ao trabalho de pesquisa de Meierhold sobre o espaço e o trabalho do ator no momento do Outubro Teatral, ao construtivismo cênico que libera a cena de todo aspecto decorativo para torná-la funcional e para fazer dela uma “máquina de representar” para os atores. Composta de praticáveis, escadas, planos inclinados, uma construção feita sobre a área cênica oferece seus diferentes níveis ao trabalho teatral meierholdiano em 1922. Os princípios permanecerão, mas a radicalidade da construção nua, não figurativa, será atenuada: Meierhold imaginará dispositivos tais como a música que, considerada de uma maneira específica, substituirá as estruturas para organizar a representação.

Em 1925, à época do *Professor Boubous*, de Alexandre Faiko, Meierhold organiza um laboratório de pesquisa sobre a música no teatro. Na verdade, o laboratório é o espetáculo: o dispositivo se limita a um tapete oval verde, bordado com um galão grená, a uma cortina de bambus tilintantes suspensos num trilho em semicírculo, e, mais ao alto, a uma espécie de camarote, onde ficam um piano de concerto e um pianista, Leo Arnchtam. Essa é uma experiência extrema sobre as funções que a música pode desempenhar no teatro. Ela é descrita nestes termos no livreto distribuído nas representações de *Boubous*:

Para reforçar os meios de impacto sobre os espectadores numa peça que exige a elevação da tensão, introduz-se um elemento que só é utilizado no teatro dramático em doses ínfimas: a música. Mas ela não é introduzida como um fundo estático, não tem um papel auxiliar, não é uma ajuda que intervém de tempos em tempos, ora para acompanhar, ora para ilustrar. Aqui, a música intervém quase sem interrupção, e o material verbal se torna uma espécie de recitativo livre como em *O Jogador*, de Prokófiev, ou como no antigo teatro chinês, no qual a orquestra constitui um estímulo para obter do espectador uma atenção concentrada. Aqui, a música entrelaça seus sons com os elementos do dispositivo espacial, suscitando no espectador as associações necessárias à apreensão de uma complexa construção de tipo urbanista*. Aqui, a música é uma parceira essencial na cons-



8. O Professor Boubous, de A. Faiko, encenação de Meierhold, 1925. O dispositivo espacial se torna musical: ele é composto por um tapete para amortecer o ruído dos passos, por uma cortina de bambu que tilinta a cada entrada e por um piano de cauda, colocado numa enorme concha no alto da cena (D.R.).

trução do espetáculo e permite mostrar, de maneira mais aguda, o ridículo das máscaras da classe que constitui o alvo do proletariado que marcha contra ela.

O pianista, que dispõe de uma partitura composta de trechos de Chopin e Liszt, está bem visível no dispositivo, de maneira que a música não dê a impressão de ser executada num cômodo vizinho, nem pareça uma ficção estética — como a música nas peças de estados de espírito de Tchekhov, de Leonid Andréiev, ou nas comédias de salão como *A Sinfonia* de Modest Tchaikóvski. Um estrado-concha dourado, cujo aspecto se torna ainda mais vulgar pelo efeito dos lâmpadas elétricos, e, contrastando totalmente com ele, um Bechstein de concerto e um pianista-virtuoso. Este último não teme apropriar-se da batuta de maestro do diretor do espetáculo: durante a ação, ele interrompe por um instante o centésimo compasso de *Após uma Leitura do Dante* e emenda num estudo de Chopin¹⁰ para retomar, depois de alguns minutos, a peça de Liszt, que havia sido interrompida. Contudo, seria tolo comparar a técnica que liga o texto de Alexandre Faiko e a música de Chopin e de Liszt com a dos melodeclamadores¹¹. Liszt e Chopin não são introduzidos no espetáculo por acaso [...] Eles fornecem, pela organização que dão aos sons, o complemento necessário à construção do espetáculo, sem o qual seria impensável para o diretor conseguir oferecer toda a plenitude das associações, cujo objetivo era desacreditar o refinamento nocivo de uma classe que se aniquila na degradação¹².

10. Trata-se da *Fantasia Quase Sonata* de Liszt e, em seguida, do *Prelúdio n. 21* de Chopin: é o começo do 3º ato do espetáculo.

11. Artistas que declamam textos sobre uma música que “sustenta” o que é dito. Era um gênero de espetáculo muito comum nas primeiras décadas do século XX. Na União Soviética, em 1925, o pianista e compositor E. Vilbouchévitch acompanhava dessa forma o ator N. Khodotov. A música improvisada seguia todas as nuances do texto falado. Essa dupla fazia muito sucesso.

12. Vassili Fedorov, *Uma Comédia Sobre uma Música*, em *Programa do “Professor Boubous”*, Moscou: Edições TIM, 1925, cap. II, p. 6-8, texto inédito em francês.

9. Boris Asafiev, *A Música no Drama*, *Krasnaja Gazeta*, Leningrado, 30 jan. 1927, traduzido infra, p. 43.

* Urbanismo: movimento social e estético na URSS que prega a beleza da cidade em construção (N. da T.).

Quando o espetáculo é encenado, os participantes do laboratório, assistentes do diretor, elaboram uma "partitura" dessa "comédia sobre uma música" em que estão mencionados, divididos em colunas verticais, todos os elementos — texto, deslocamento, elemento de representação, cronometragem, divisão exata das peças musicais, momento da sua intervenção —, com a mesma precisão das notas de uma pauta musical. Um programa se enuncia com *Boubous*. Alguns dias antes da estréia, Meierhold afirma:

Estamos às vésperas de uma reforma da coisa teatral em geral [...] Por um lado, a ópera está em revolta e daremos continuidade a essa revolta, depois de Gluck, Wagner, Scriabin, Prokófiev. Por outro lado, introduzimos ininterruptamente novos elementos no teatro dramático. [...] *Boubous* inaugura uma nova era, na qual estendemos a mão a todos os que renunciaram à ópera, que, como Alchevski¹³, assumiram a missão de realizar espetáculos recitativos que afastam o cantor da ópera para aproximá-lo do ator dramático¹⁴.

O teatro meierholdiano da segunda metade dos anos de 1920 se funda sobre esse duplo movimento de reforma nas artes da cena: seu ator está dentro do ideal profundamente musical e sua formação deve inculcar-lhe sólidas bases nessa área.

Fu trabalho [insiste Meierhold] dez vezes mais facilmente com um ator que gosta de música. É preciso habituar os atores à música desde a escola. Eles gostam quando a música é utilizada "para criar uma atmosfera", mas raros são os que compreendem que a música é o melhor organizador do tempo no espetáculo. O trabalho do ator é, para falar de uma maneira mais metafórica, seu duelo com o tempo. E, aqui, a música é seu melhor aliado. Eventualmente, ela pode não ser ouvida, mas deve ser sentida. Sonho com um espetáculo ensaiado sobre uma música, mas representado sem música. Sem ela, e com ela, pois os ritmos do espetáculo serão organizados segundo suas leis, e cada intérprete a trará em si¹⁵.

TRATAMENTO DO TEXTO E DOS SONS

A análise da encenação de *O Inspetor Geral* dá uma idéia dessas inovações radicais. A construção musical diz respeito, em primeiro lugar, ao texto. O trabalho sobre o texto de Gógol não se limita à decupagem e à remontagem da peça em quinze *episódios* (em lugar de atos e de cenas) separados por um *bleaute*. A maior parte do trabalho diz respeito ao tratamento de um texto bem conhecido, um clássico que é preciso fazer reescutar. Nenhuma frase, nenhuma

13. Ivan Alchevski (1876-1917), cantor de ópera, tenor célebre.

14. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tradução e apresentação de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne: L'Age d'Homme, 1975, v. II, p. 140 (col. th xx).

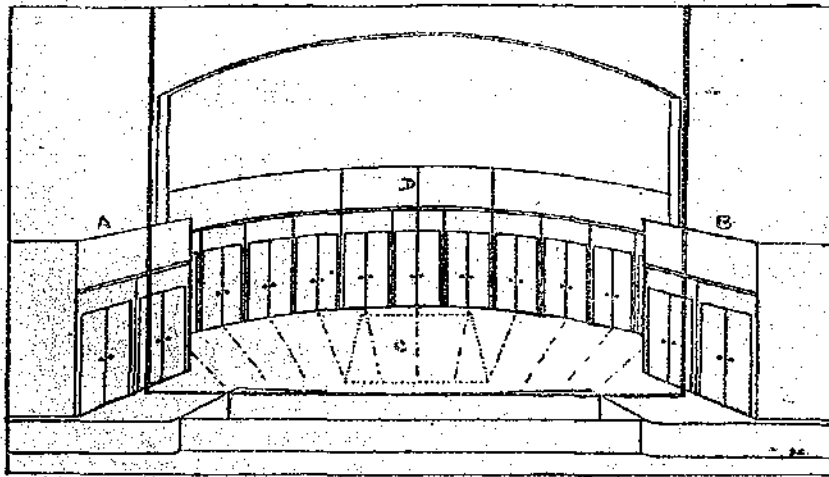
15. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, v. IV, p. 322. Para as questões da atuação musical, cf. também, Béatrice Picon-Vallin, *La Musique dans le jeu de l'acteur meierholdien*, em *Le Jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov, études et documents*, Paris: Klincksieck, 1981, tomo III, p. 35-36.

palavra, escapa à intervenção cênica de Meierhold que reintroduz em sua versão todo um vocabulário censurado pelo próprio Gógol (expressões vulgares, sonoridades estranhas, de origem estrangeira, gíria, dialetos). Meierhold fala do "tecido de um papel" como se fala de tecido musical. É preciso encontrar as transições, as passagens, os deslocamentos de uma tonalidade a outra que compõem um fluxo sonoro contínuo. É preciso encontrar também as zonas de ruptura, as modulações. O texto é tratado como um material musical. Assim, os atores desdobram as palavras do texto de Gógol: repetição coral das réplicas, cena final na qual os notáveis emplumados gritam, em uma cascata de números, as somas que lhes foram subtraídas pelo impostor. Às vezes, a percepção dos sons, através das alittrações, prevalece sobre a compreensão intelectual do texto (ordens dadas pelo Governador em forma de trinados).

Trata-se, portanto, de uma *instrumentalização* sonora, transposição oral de um texto escrito: repetição de certas palavras, combinação das palavras com os ruídos, gemidos, onomatopéias, gritos, gargalhadas. A pontuação do texto é inteiramente revista (Meierhold sustenta que ninguém conhece a pontuação correta dos textos de Gógol) pelo "autor do espetáculo", que nele intercala interjeições monossilábicas das personagens inventadas por ele (o Capitão de azul, o Oficial de passagem). Reações em coro são distribuídas sobre uma dada nota a cada um dos convidados do Governador. À chegada do Chefe dos Correios (episódio 14) serão ouvidos "psius" acompanhados de ponderações abafadas convidando ao silêncio. Meierhold procura aqui um fundo sonoro deduzido do princípio coral, quer dizer, a matéria vocal fixa as reações de conjunto, e sobre ela se destacarão as réplicas da personagem provisoriamente principal.

Todo esse trabalho areja o texto, conferindo-lhe centros radiadores, ou cria, ao contrário, um fundo sobre o qual ele se destaca. Meierhold utiliza frequentemente a expressão metafórica "rachar", "furar": certas réplicas devem "rachar" a massa sonora do conjunto. Essas frases claras dão a tônica do sentido que o espectador, em determinado momento da ação, deve apreender. Assim, no episódio 2, a réplica "De sua parte é suficiente colocar uma touca limpa na cabeça dos docentes e está tudo arranjado"* , pronunciada como entredentes, um pouco preguiçosamente, emerge do contexto ambiente, como o símbolo da maneira pela qual Zemlianka administra o hospício da cidade. Meierhold experimenta aqui o que ele chama de "a precisão dos itálicos". Enfim, ele reparte as vozes: o

* Tanto a fala como a grafia dos nomes das personagens da peça aqui referida estão de acordo com a tradução brasileira de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri em, Nicolai Gogol, *O Inspetor Geral*. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 27 (col. Teatro Vivo.) (N. da T.).



9. O Inspetor Geral, de Gógol, encenação de Meierhold, que, no cartaz da peça, se denomina "autor do espetáculo", 1926: o dispositivo cênico, com suas 15 portas (D.R.).



10. O Inspetor Geral, de Gógol, encenação de Meierhold, 1926, episódio 14, Uma Festa é uma Festa (Coleção B. P.-V.).

Governador e Zemlianika são baixos, Bobtchinski e Dobtchinski, tenores, Khlestakov está mais perto do baixo que do tenor, escolha em ruptura com a tradição do papel.

O tratamento musical do texto conduz a uma polifonia na qual cada voz, corista ou solista, responde a exigências opostas: por um lado, encontrar as raízes concretas da língua, religá-la ao seu solo, motivar as reações das personagens, exaltar o caráter russo do texto, e, por outro, submeter-se às convenções da abstração musical, conferir, por meio dela, uma forma sonora a um texto familiar. Trata-se – como desejava Gógol, quando aconselhava o ator Mikhail Shtchepkine – de encontrar uma linguagem simples, mas que tenha efeito, que “traspasse” o espectador¹⁶.

Os sons produzidos pelos objetos manipulados se combinam com os sons puros produzidos pelos atores e se integram na partitura de conjunto: assim, no episódio 1, os golpes dados pelos cachimbos dos funcionários convocados pelo Governador evocam para o público as percussões de jazz – que acaba de chegar à URSS. A representação com objetos deve produzir a impressão de “uma complexa cacofonia de sons”. Mas trata-se de sons abafados. “Mais baixo”, dirá Meierhold, “em surdina, sons nunca ouvidos plenamente. *O Inspetor Geral* é uma espécie de jazz-band secreto em que o som sai não se sabe de onde, como o ronco de uma barriga”. Existe “um milhão de sons” no espetáculo, orquestra humana de percussões: batidas sobre a mesa, sapateado, peões que se misturam sobre o tabuleiro, pois Zemlianika perdeu; roncões, mugidos do Juiz incomodado pelo cachimbo que ele aperta entre os dentes, ruídos de líquidos que escorrem, onomatopéias, exclamações e gemidos de todas as espécies, na verdade, “golpes-gemidos”, a começar pelos do Governador que sente náuseas e sofre com os tratamentos do Doutor. Complexidade, mas leveza necessária dos sons: golpes secos sobre a madeira ou o metal, crepitar do fogo, marulho da água. Quanto aos sons emitidos pelas personagens, Meierhold sublinha sua animalidade “como se não fossem homens, mas porcos ou ursos”.

AS FUNÇÕES DA MÚSICA AUDÍVEL

A partitura musical propriamente dita comporta peças para piano, orquestra e canto: uma “quadrilha-mistura”, colagem de árias de dança do século precedente para os episódios 5 e 10, cantos populares (episódios 3 e 12), romanças de Glinka, Dargomýski e Varlámov (episódios 5, 7, 11 e 13), a *Valsa-fantasia* de Glinka tirada da ópera *Ivan Susanin – Uma Vida pelo Tsar* (episódios 7 e 15) e, enfim, trechos

16. Lettre de Gogol à Chitchevskine, 24 out. 1846, citado por V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, v. II, p. 207.

compostos por Mikhail Gnessin para os últimos episódios, a partir de seu trabalho etno-musicológico sobre o patrimônio judeu¹⁷.

Trata-se de peças interpretadas por uma orquestra judaica como aquelas que tocavam nos casamentos ou festividades provinciais até o início do século: uma "Recepção solene" e as seis figuras de uma quadrilha (polca, romança, valsa, gavota, "dança do pezinho", galope). Pouca música, finalmente, para um longo espetáculo. Então, como compreender que *O Inspetor Geral* pareça saturado de música para profissionais e especialistas como Emmanuel Kaplan e Boris Assafiev, ou para o fino crítico de teatro que é Alcksei Gvozdiev?¹⁸

É que a música, nesse caso, nunca é considerada e nem percebida como um simples fundo, ela funciona em múltiplos níveis:

Dizer ou exprimir por meio da música o essencial, o que não se pode expressar somente pelo discurso, atrair e encantar pela música, usá-la como sinal, como apelo à concentração da atenção, esse é o diapasão da música no drama. Tudo isso era perceptível em outras encenações de Meierhold, sendo *A Floresta* a mais sinfônica de todas. Mas em *O Inspetor Geral* ficamos impressionados simultaneamente com a amplitude, o domínio, as formas e a acuidade da utilização das propriedades do elemento música: avisar ("sinalização"), convocar, atrair e hipnotizar, aumentar ou reduzir a voltagem emocional, aprofundar a atmosfera e a ação, transformar o cômico em horrivelmente estranho, colorir qualquer anedota do cotidiano, transformando-a em fato psicológico importante¹⁹.

Assim, o episódio 7, "Em Torno de uma Garrafa de Tolstobriuchka", é inteiramente acompanhado dos motivos da romança de Glinka, *Em Meu Sangue Queima o Fogo do Desejo*, e dos trechos da *Valsa-fantasia*. Primeiro a romança é ouvida em surdina: os violinos começam a tocar a partir de uma ordem materializada pelo ruído do fechar-se do leque da mulher do Governador, Anna Andreievna. É ela quem diverte Khlestakov enquanto preparam o chá para ele; enquanto toma a bebida, ele brinca com Ana Andreievna, beijando-lhe o dedo mínimo e pegando-o com uma colherzinha. A romança é interrompida. Vem a valsa – rica matéria sonora para Meierhold – com as numerosas variações e repetições do tema, retomadas pelos diferentes timbres dos instrumentos, com andamentos mais acelerados e mais lentos. Ela sustenta a gradual escalada da embriaguez de Khlestakov, seu delírio, suas mentiras. Ligeira e um pouco fora de moda, ela dá forma à cerimônia do corte de uma melancia: Khlestakov come e fala gesticulando com um garfo enterrado nas fatias rosadas. Em seguida, o Oficial, seu duplo – personagem criada pelo encenador e que se

17. *Opus 41* de Mikhail Gnessin: obra interpretada em parte, pela primeira vez desde o fechamento do Teatro Meierhold, pelo conjunto OstinatO, na programação do simpósio sobre as artes do espetáculo, em novembro de 2000, CNSAD.

18. Cf. particularmente o artigo de Boris Assafiev já citado e a nota bibliográfica que lhe é dedicada, infra p. 43.

19. Boris Assafiev, *A Música no Drama*.

pavoneia sentado na parte inferior do praticável – encerra a cerimônia. O ritmo muda, torna-se mais contido, passando a dois tempos, e Khlestakov conta suas aventuras imitando o sacolejar de um carro que o transporta. Retomando sua estrutura ternária, a música aumenta o escândalo quando Khlestakov, embriagado pela bebida forte que é a Tolstobriuchka, agita pés e mãos, aterroriza os funcionários, pula sobre uma poltrona, desembainha com um grande gesto o sabre de um deles, e depois cai nos braços do Governador. A música coincide, enfim, com aquilo para que foi destinada quando a opulenta Anna Andreievna agarra avidamente o pequeno Khlestakov, que a convida para dançar, e os dois começam a rodopiar. Ele está exausto pelo esforço, com efeitos de retardamento nos quais seu corpo, pesado em consequência do álcool, se opõe ao movimento da valsa. Na desorganização controlada de seus membros, ele desaba enfim sobre a poltrona do Governador. Embalado pelo leque de Anna Andreievna, durante as notas finais da valsa que compõe o fundo lírico de um retorno ao real sórdido que a assistência não está preparada para compreender, ele tira os óculos, dança com os braços, e lembra-se docemente de sua boa Mavrukhka. Acaba dormindo com gestos de criança, passando os dedos um a um sobre os lábios amolecidos. A partitura musical cria, aqui, as condições para o apogeu do "escândalo", ou para a culminação psicológica, quando, no fim do episódio, ela revela, escondido sob o falador, sob o impostor, um deplorável homenzinho solitário. No episódio 15, a *Valsa-fantasia*, parodiada pela reinterpretação dada a ela pela orquestra judaica, intervém ainda por um momento antes da loucura do Governador, tema-lembrança da falsa vitória sobre Khlestakov no episódio 7.

Material organizado visando a certos efeitos, a música é o princípio organizador de toda a ação cênica. Assim, em um primeiro nível: os dois tipos de música utilizados por Meierhold (romanças e danças de salão do século XIX, e música da orquestra judaica que manipula as sonoridades submetendo-as a um tratamento grotesco²⁰) são os dois pólos – ele dirá as duas "asas" – entre os quais se desdobra o espetáculo. Em seguida, num segundo nível: Meierhold utiliza princípios e formas musicais para encenar *O Inspetor Geral*.

AMÚSICA "INAUDÍVEL"

Para Meierhold, a direção de atores se parece com a regência de uma orquestra: "É preciso atuar como em uma orquestra, cada um fazendo sua parte. [...] Aqui uma flauta, lá uma trompa", diz ele durante os ensaios. A definição que dará, um pouco mais tarde, para

20. Cf. Mikhail Gnessin, *Sobre o Humor na Música*, em *Stat'i, vospominaniia materialy*, Moscou: Sov. Kompozitor, 1961, p. 197.

as suas encenações, consideradas por ele "espetáculo em movimento, em estado constante de movimento adiante" é fundamental. Ninguém, além do ator, e, sobretudo, nenhum regente, pode assegurar a fluidez do tecido cênico. Portanto, o ator deveria ver e escutar o espetáculo constantemente e, para isso, estar sempre presente em cena ou num camarim que desse para o palco. É com esse objetivo que o projeto do teatro concebido por Meierhold nos anos de 1930 preverá um acesso direto dos camarins ao palco "para que o movimento musical não seja destruído pela entrada [do ator] na área cênica, mas, que, ao contrário, [ele] possa se integrar ao movimento musical e prolongá-lo"²¹. No espetáculo compreendido como uma corrente contínua, é preciso "saber representar as modulações", quer dizer, a passagem evolutiva de uma parte para outra. O espetáculo meierholdiano nunca se situa num presente estático. "Representar as modulações, diz Meierhold, é concentrar a atenção no passado, sobre o que acaba de ser levado à cena, e sobre o futuro, sobre o que vai ser representado"²².

A escrita musical polifônica dá ao espetáculo sua estrutura matemática e, ao mesmo tempo, sua estrutura emocional. As leis do contraponto parecem reger certas seqüências. Meierhold busca uma combinação, uma superposição das melodias, das partes, das vozes, mas de maneira que cada uma se desenvolva, a partir de uma linha principal determinada, pelas relações de intervalos, de acordo com movimentos contrários, paralelos ou oblíquos, em formas que se aparentam ao cânone ou à fuga, composições de estilo contrapontístico de regras estritas. Todos os episódios, mesmo os que não têm música, podem ser decompostos pela análise em diferentes momentos, com a ajuda da taxonomia musical que designa seu movimento e/ou a expressão das nuances. Assim, Emmanuel Kaplan decupa seqüências do episódio 2 de acordo com seu tempo: chegada do Chefe dos Correios, de uma vivacidade contida, *allegro sostenuto*, depois, duo com o Governador, ritmado pelo tilintar dos copos, que se amplia a um conjunto quando os funcionários se apossam das cartas que o Chefe dos Correios tirou dos bolsos, fazem chacota, em seguida se calam, debruçados sobre algum detalhe licencioso. Enquanto isso, o duo continua sonoro e claro. O conjunto se acelera antes da chegada em *largo* de Bobtchinski e Dobtchinski, comparável, por seu desenho rítmico e entonativo, à entrada do Conde Almaviva disfarçado de aluno de Basílio, em *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini. Os dois solistas executam então, imperturbavelmente, um longo cânone, apesar das interrupções impacientes

do Governador e do coro dos funcionários que, progressivamente, começa a gritar, a vociferar. "Mas, em toda essa desordem, há uma ordem: ritmo, polifonia, *crescendo*, síncope, acordes. No fundo desse conjunto selvagem, escutam-se os 'i' e os 'e' piados do doutor, já detectados na introdução, e os novos 'eh' de Bobtchinski e Dobtchinski. O Chefe dos Correios percute uma garrafa e um copo para interromper o barulho. Enfim, é um conjunto musical com cores", escreve Emmanuel Kaplan²³.

A música montada no texto da peça se situa no mesmo plano da que Meierhold extrai desse texto para todo um trabalho de distribuição dos papéis, repartição, retomada de réplicas, modulações, tratamento coral. Essa música secreta decorre das relações entre os papéis, dos laços entre palavras e gestual. O tema-*leitmotiv* em torno do qual Meierhold constrói variações pode ser uma réplica, uma entonação, um jogo de cena ou, naturalmente, um trecho musical. Boris Assafiev observa que, na composição de *O Inspetor Geral*, alternam-se variadas formas de câmara (duo, trio, quinteto) com formas mais sinfônicas. Os finais de episódios são, freqüentemente, organizados de acordo com a escalada de tensão que rege os finais das óperas. O espetáculo combina o sistema da variação e o princípio da forma-sonata. O primeiro diz respeito à apresentação, à ênfase e ao desenvolvimento de cada tema dramático (réplica, situação, entonação, jogo de cena), modelo de base que deve ser transformado, deformado, em torno do qual se trata de construir uma esfera sonora e visual específica, ao mesmo tempo repetitiva e diferente, condicionando a percepção do espectador, suscitando associações que ligam partes dispersas da montagem (leitura da carta no episódio 1, leitura da carta de Khlestakov no 15, toailete do Governador no 2, toailete de Khlestakov no 3, a das mulheres no 5). O segundo diz respeito à articulação dos temas entre si, ao estabelecimento de sua relação conflitiva, criadora de tensões, cada tema se opondo constantemente a outros elementos visuais, rítmicos ou entonativos.

Meierhold levanta ainda um problema fundamental, o do tempo musical, problema musicológico por excelência, e ainda em pauta na atualidade, no que diz respeito à interpretação de obras antigas. O tempo, excessivamente rápido, característico das montagens da peça na época de Gógol, oculta a nitidez da estrutura, apaga a profundidade, o volume, os ecos. Mas um tempo muito lento também desagregaria a forma. Qual a velocidade ideal para encenar *O Inspetor Geral*? O tempo corresponde a um grau preciso da escala metronômica, que baliza a duração temporal como a régua baliza o espaço. Sua escolha e suas modificações fazem ou desfazem uma obra, transformam-na,

21. Cf. A Luta Final, conversa com os participantes do espetáculo (1931), em *Tvorcheskoe nasledie V. Mejerhol'da*, Moscou: VTO, 1978, p. 70-71.

22. Idem, p. 70.

23. Emmanuel Kaplan, O Encenador e a Música, em *Vstreci s Mejerhol'dom*, Moscou: VTO, 1967, p. 331-339.

perturbando suas relações internas. Ele é, além disso, expressivo em si mesmo. Meierhold substitui o trabalho introspectivo, o jogo psicológico, pelo trabalho musical do ator. A questão: “Que tempo para a peça?” induz à questão do tempo dos diferentes episódios, de suas seqüências e de cada um dos papéis.

Enfim, o ator transforma sua palavra em canto, de todo modo, situa seu discurso na fronteira entre o falado e o cantado. Quando *O Inspetor Geral* é apresentado em Paris, em 1930, o afastamento em relação ao sentido permite aos críticos e ao público francês perceberem bem esse fenômeno: constata-se, então, que um tem “um viveiro sibilante, tagarela, chilreante e cacarejante na laringe” e que outro “não fala, mas vocaliza”. Robert Kemp escreve: “Talvez tenham torturado o texto, mas ele não foi de maneira nenhuma menosprezado; ele é tudo, ele é exaltado. Seu ritmo é acentuado e cada frase é uma melodia”²⁴.

Produzida durante o espetáculo no palco (ou *off*) por um piano ou uma orquestra, invisível durante a maior parte do tempo, a música é, portanto, também produzida pela encenação, pelos atores, cujo sentido musical é convocado para uma atuação coletiva, audaciosa, engajada fisicamente e vocalmente. Força emocional dessa “orquestra” de atores: sua atuação, assimilada a uma interpretação musical, provoca a adesão dos espectadores, sem, contudo, apagar os ganhos da distância em relação às personagens.

O “REALISMO MUSICAL”

O Inspetor Geral é um acontecimento na história das relações entre teatro e música. O espetáculo influenciara Schostakóvitch, que escreverá *O Nariz* (1930) adotando técnicas de vocalidade e de composição elaboradas por Meierhold, técnicas que ele pôde analisar à vontade, visto que, durante alguns meses, fez parte da orquestra de *O Inspetor Geral*. E a idéia de um teatro musical, distinto das formas existentes, não abandonará Meierhold, que projeta, paralelamente, encenações de ópera e sonha, nesse mesmo ano de 1926, montar *Carmem* de Bizet reinstrumentada com acordeões: vontade de simplificar a ópera e de nela injetar os efeitos emocionais poderosos desse instrumento que ele já utilizara no teatro em sua encenação de *A Floresta* (1924) de Ostrovski e que, típico dos festejos populares russos, é, ao mesmo tempo, primitivo e refinado.

24. Robert Kemp, artigo sem título, em *Bravo*, Paris, jul. 1930; Leon Treich, Meyerhold au Théâtre Montparnasse, em *L'Ordre*, Paris, 20 jul. 1930. Robert Kemp faz alusão à polêmica que inflama a crítica sobre o desrespeito à letra do texto do autor.



11. *A Floresta*, de A. Ostrowski, encenação de Meierhold, 1924, Aksioucha e Piotr: que, no espetáculo, toca acordeon (D.R.).

Em 1928, em *A Desgraça de Ter Espírito* de Griboiêdov²⁵ – seu *opus 101*, dedicado ao jovem pianista virtuose Lev Oborine –, Meierhold utiliza a música para exprimir a vida interior da personagem: o ator Erast Garin, intérprete do papel de Tchatski, herói maçante que o diretor aproxima dos *Dezembristas**, senta-se diante do piano de cauda que faz parte do cenário e toca Beethoven durante os seus longos monólogos: ele extrai a intensidade de sua reflexão pessoal e sua energia da música interpretada em cena. Assim, Tchatski está mergulhado numa esfera musical que revela a riqueza de seu mundo íntimo – ele vive, pensa e sente através da música – e, ao mesmo tempo, aproxima-o de seu autor, Aleksandr Griboiêdov, espírito livre e também músico, em oposição aos filisteus que detêm o poder.

25. Griboiêdov hesitava entre três títulos para sua peça: *Gore ot uma* (A Desgraça de ter Espírito), *Gore uma* (A Desgraça Provém do Espírito) e *Gore umu* (Maldito seja o Espírito). Meierhold escolheu este último. Liubimov, que estreou recentemente a peça em Moscou, em setembro de 2007, decidiu manter os três títulos.

* Revolta militar ocorrida em São Petersburgo, em meados do mês de dezembro de 1925, contra o despotismo do tsar. A insurreição, de inclinação liberal, tinha por objetivo instaurar uma monarquia constitucional. Mas a revolta dos chamados *Dezembristas* foi sufocada pelas forças do novo tsar Nicolau I, o que impediu a Rússia de conhecer um estado de direito de inspiração liberal nos moldes do que já se verificava na Europa Ocidental (N. da T.).

A CENA EM ENSAIOS

Personagens por ordem de entrada*

Ato 1

Varville	1. Após a Grande Ópera e o passeio na festa	I
Nanine		<i>Andante</i>
Nichette		<i>Allegro gracioso</i>
Margarida Gautier		<i>Grave</i>
Artur		II
Adélia	2. Uma das noites	<i>Capriccioso</i>
Cocardo		<i>Lento (trio)</i>
Saint-Gandens		<i>Scherzando</i>
Olimpia		<i>Largo e mesto</i>
Valentin	3. O encontro	III
Prudência		<i>Adágio</i>
Gastão		<i>Coda. Strepitoso</i>
Armando Duval		
Groom		

Ato 2

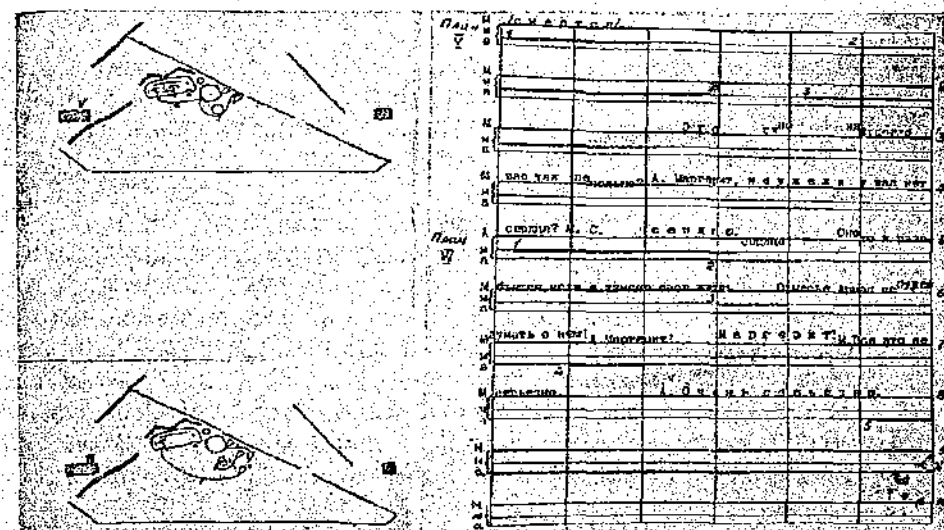
Margarida Gautier	1. Devaneios sobre um idílio campestre	I
Nanine		<i>Allegretto</i>
Prudência		<i>Tenerezza</i>
Armando Duval		<i>Intermedietto</i>
Valentin		II
De Giry	2. O dinheiro do Conde de Giry ("Manon Lescaut")	<i>Moderato. Secco</i>
Lacaio		<i>Agitato</i>
	3. A confissão de uma cortesã	III
		<i>Lamentoso</i> <i>Molto appassionato</i>

Tradução de duas páginas do programa de *A Dama das Camélias*.
Gostim (Teatro Estatal Meierhold), 1934.

Em *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, montada em 1934, todo o texto é reestruturado numa alternância de partes executadas com e sem música, e definidas por indicações musicais de tempo muito precisas, estratégia que permite aprofundar a interpretação psicológica, evitando todo sentimentalismo.

Para 33 *Desmaios*, espetáculo que reúne três *vaudevilles* de Anton Tchekhov (1935) e no qual Meierhold tenta apreender a determinação do autor de *A Gaivota*, fino observador do comportamento humano, de captar o espírito dos anos de 1880-1890, quando reinava

* Nomenclatura de acordo com a tradução brasileira: Alexandre Dumas Filho, *A Dama das Camélias*, tradução de Gilda de Mello e Souza, São Paulo: Brasiliense, 1965 (N. da T.).



12. *A Dama das Camélias*, de A. Dumas Filho, encenação de Meierhold, 1934, páginas da partitura de encenação (D.R.).

“uma espécie de epidemia de histeria”, o encenador define momentos em que as personagens, tomadas por um violento acesso de nervos, perdem o controle de si mesmas. A cada um desses momentos “lírico-satíricos” corresponde um “jogo de cena” – o desmaio, sustentado por uma música específica. No programa do espetáculo, cada um deles é, portanto, designado pelo tempo do trecho musical escolhido, que dá uma idéia precisa do estado da personagem. Assim para “O Pedido de Casamento”, inteiramente acompanhado por trechos (valsas, romanças, *Scherzo* op. 42, *quatuor* etc.) de Piotr Tchaikóvski:

<i>Allegro agitato</i>	Lomov ²⁶
<i>Allegro agitato</i>	Lomov
<i>Andantino. Moriente</i>	Lomov
<i>Allegro com impeto</i>	Tchubukov
<i>Valsa (piano solo)</i>	
<i>Inquieto</i>	Lomov
<i>Valsa (piano solo)</i>	
<i>Moderato comodo</i>	Lomov
<i>Allegro affanato</i>	Lomov
<i>Andante portato</i>	Lomov
<i>Moderato. Scordato</i>	Lomov
<i>Allegro agitato com passione</i>	Natalia Stepanovna
<i>Valsa (piano solo)</i>	
<i>Valsa (piano solo)</i>	
<i>Allegro adirato</i>	Lomov

26. Estas são as personagens cujo comportamento é afetado por um desmaio.

<i>Allegro com fuoco</i>	Lomov
<i>Andantino pregando</i>	Lomov
<i>Allegro com impeto</i>	Tchubukov
<i>Allegro agitato con passione</i>	Lomov
	Tchubukov
	Natalia Stepanovna
	Machka
<i>Valsa (piano solo)</i>	
<i>Quadrilha</i>	
<i>Valsa (coda)</i>	

Entre os desmaios, a valsa tocada ao piano é tirada do *Quebra-Nozes* e retrabalhada pelo pianista do teatro Anatoli Pappé. A orquestra comporta quinze instrumentos (sopro, cordas e percussão). Para os outros *vaudevilles*, *O Jubileu* e *O Urso*, são interpretadas, respectivamente, obras de Johann Strauss e Offenbach, depois de Grieg. Assim, a famosa “pequena música” tchekhoviana, metáfora do tédio e da nostalgia, torna-se música tocada em cena, destinada a criar a cor lírico-satírica que, segundo Meierhold, é o verdadeiro universo de Tchekhov.

COLABORAÇÃO COM SERGUÊI PROKÓFIEV

Para *Boris Godunov*²⁷ de Púschkin, ensaiada em 1936-1937 – que ele, aliás, tem a intenção de montar ao mesmo tempo que a ópera homônima de Mussórgski –, Meierhold solicita a colaboração de Serguêi Prokófiev. Ele já trabalhara com compositores célebres: Mikhail Gnessin, em 1909, havia escrito a partitura de *Antígona*, de Sófocles, para os trabalhos experimentais realizados em seu Estúdio sobre a “leitura musical” no drama²⁸; Alexandre Glazunov escreveu a partitura do *Baile de Máscaras*, de Lérmontov, em 1917; e Dimitri Schostakóvitch a de *O Percevejo* de Maiakóvski, em 1929.

A concepção deste *Boris Godunov* é audaciosa: em razão dos reiterados fracassos, a crítica considera a peça de Púschkin impossível de ser encenada. É para acentuar esse desafio que Meierhold recorre à música, confiando-lhe o papel do povo, em jogo na luta entre um usurpador criminoso asiático e um impostor europeu. Meierhold imagina o povo

27. Trata-se de uma peça em versos, inspirada em Shakespeare. Durante muito tempo acreditou-se que ela nunca poderia ser encenada, dadas as grandes dificuldades para a sua realização. Meierhold foi o primeiro a propor soluções para encená-la. Infelizmente, o espetáculo nunca pôde ser mostrado ao público. A música de Prokófiev existe de maneira independente.

28. Cf. Béatrice Picon-Vallin. Meierhold, Wagner et la synthèse des arts, em *L'Oeuvre d'art totale*, p. 129-158 e, particularmente, p. 131-133, para a pesquisa muito original feita com Mikhail Gnessin. Essa partitura foi executada pelos alunos do Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD) por ocasião do simpósio “Meierhold. La mise en scène dans le siècle”, sessão de 12 de novembro de 2000, CNSAD, Paris.

como um coro que, sendo ao mesmo tempo trágico e operístico, não deve, contudo, tornar mais pesado o desenrolar da ação. E suprime-o do plano visual para intensificar seu papel por meio de um tratamento puramente musical. Na montagem de *Boris*, de 1936, o povo está lá, mediante uma dialética musical da presença/ausência.

O projeto de teatro musical é claro. Trata-se de transformar a peça em versos em uma “suíte trágica em vinte e quatro partes”. Meierhold usa o termo musical – e não o termo teatral “quadro”. Cada parte, autônoma, representará por seu tema, suas sonoridades, seus ritmos, um fragmento da obra músico-dramática que a transposição para a cena deve realizar.

Os três primeiros episódios estão, portanto, unidos pelo alarido da multidão, sustentado pelo conjunto de contrabaixo e violoncelos. São três afrescos sonoros monumentais com coro e orquestra. O palco é dividido em dois: no primeiro plano, as personagens principais se destacam à frente de uma cortina que, determinando um segundo plano invisível, tem três funções. Como fundo neutro, ela coloca em relevo a atuação precisa dos atores, evita que o olhar do espectador se disperse e desperta vivamente a sua curiosidade, pois dissimula o povo. Enfim, combinada a um sistema de tecidos especiais, como os que são usados nos estúdios de rádio para tornar o som mais longínquo sem que suas nuances se percam, a cortina “vela” os coros sem palavras. A música propicia, ao mesmo tempo, uma solução dramática para o povo, protagonista invisível mas onipresente do drama, e uma solução espacial que permite “planos de conjunto” sonoros e “closes” visuais. Porque Meierhold considera aqui o primeiro plano, desprovido de cenário e muito próximo do público, como uma lente de aumento: fortemente iluminado, ele implica uma atuação muito sutil, mímicas de detalhe e composições *à la* Bruegel.

O ambiente musical que o encenador e o compositor criam em torno de *Boris Godunov* renova totalmente o personagem do tsar que, desde a sua primeira aparição, está presente, não como um nobre rei vestido de ouro e seda, mas como um homem que ama o poder, um guerreiro jovem e sujo, um caçador meio selvagem. Um dos primeiros versos do quadro VII indica que Boris está num recinto fechado com uma espécie de feiticeiro. Meierhold transforma essa alusão em didascália para modelar todo o quadro – intitulado por Púschkin “Os Apartamentos do Tsar” – em uma complexa polifonia visual e musical, na qual o longo e célebre monólogo de Boris – “Alcancei o poder supremo” – ganhará um relevo inesperado, que deve ser percebido pelo espectador de uma maneira negativa, sem a menor possibilidade de compaixão.

Meierhold aumenta a solidão do monarca cercando-o de pessoas estranhas que se entregam a práticas de adivinhação numa sala com teto muito baixo:

Mostro em cena feiticeiros, magos, adivinhos, e Boris Godunov está sentado, cercado por esses feiticeiros e adivinhos. Serguéi Prokófiev vem em meu auxílio com instrumentos de percussão e outros efeitos de som, ele cria uma espécie de jazz da época de Boris Godunov, o século XVI: os sons são trazidos pelo gesto de um feiticeiro que agarra um galo e o força a ciscar milho-miúdo, o galo protesta quando o apertam; outros jogam cera quente na água²⁹. [...] Trazem uma espécie de xamã que agita seu tamborim; escutam-se *domras*³⁰, faz calor, há muita gente ali, está abafado, a cabeça de Boris é envolvida em panos, os feiticeiros se juntam em bandos e predizem seu futuro e, vinda de debaixo de um tecido de seda transparente, ouve-se a voz de Boris Godunov³¹.

Em outro momento, Meierhold evoca instrumentos de percussão e múltiplos efeitos de ambientação sonora: canto do galo, o sussurro da cera que se solidifica na água, a crepitação do ferro aquecido mergulhado no líquido, tamborins. Desse conjunto sonoro inquietante sobe uma melopéia oriental lastimosa, a de um *bachkir** que, num canto sombrio da cena, toca uma espécie de flauta grossira, balançando-se suavemente. Em seguida, ele inicia uma canção melancólica que adentra a massa sonora. Essa música deve exprimir a solidão de Boris, é sua “música interior”, segundo Meierhold. Enfim, as palavras do tsar se juntam a esse tecido polifônico, da mesma maneira que sua silhueta é cercada por personagens que parecem sair das águas-fortes de Goya.

A música cria não somente a visão, mas também o espaço. Para o quadro VIII, “Um Albergue na Fronteira Lituana”, Prokófiev compõe duas canções: a primeira, de inspiração religiosa, é destinada a uma breve entrada-intermédio de monges cegos que pedem esmolas e, em contraste brutal exigido por Meierhold, a segunda, truculenta, é entoada por Misail e Varlaam, dois vagabundos bêbados disfarçados de monges. O cômico dessa canção é acentuado pela disparidade das vozes, uma baixa e um tenor ligeiro, dupla vocal camavalesca. Essa sequência bufona se conclui por um silêncio que, depois do salto barulhento de Grigori (o futuro Dimitri, o Impostor) pela janela, se estende pelo palco todo, de onde brota uma longínqua “canção-paisagem” que exprime a errância de um viajante solitário e o infinito da estepe russa. Transparência sonora na qual se dissolvem os limites do teatro³².

29. Prática divinatória.

30. Gênero de balalaica oriental difundida na Ucrânia.

31. Cf. Répétition du 4 août 1936, em *Écrits sur le théâtre*, v. IV, p. 105-106.

* Nomenclatura que não encontra correspondente em português. Os *bachkires* vivem em Ufa, região situada no sudeste da Rússia Ocidental, o grupo congrega uma mistura de finlandeses e tártaros. Habitavam, primitivamente, nas duas vertentes dos Montes Urais. A partir do século IX, emigraram para o ocidente e foram assimilados pelos turcos. Antes de se converterem a um islamismo bem rudimentar, seu culto era o xamanismo, e suas atividades, a caça, a pesca, a agricultura e a pilhagem das povoações vizinhas (N. da T.).

32. Para uma análise mais aprofundada da música em *Boris Godunov* ou em *O Inspetor Geral*, cf. Béatrice Picon-Vallin, *Meierhold*, Paris: CNRS Editions, 1990 (col. Arts du spectacle, série Les Voies de la création théâtrale, v. 17, reedição 1999).

Prokófiev escreverá vinte e quatro números para esse *Boris Godunov*, designado como seu *opus 70 bis* para orquestra sinfônica³³. Com esse espetáculo nunca terminado, Meierhold funda as bases de uma dramaturgia musical concretizada por Prokófiev. Às cenas tumultuadas sucede um silêncio pungente, à colagem musical fantasmagórica sucedem duos cômicos, à canção melancólica, coros bêbados, à melodia ritual, árias de dança. A música dá o tom à “inverossimilhança convencional” cara a Púschkin, na qual fantástico e ingenuidade mantêm laços sutis. Ela permite que se escutem simultaneamente as múltiplas vozes dessa crônica do “Tempo dos Tumultos”* e fornece a amplitude da perspectiva histórica estratificada que anima a interpretação cênica meierholdiana: a Rússia do século XVI, a do XIX e a revolta dos Dezembristas, cujos ecos se fazem ouvir através da visão puchkiniana da história, e a da época stalinista. Meierhold transforma a peça em um palimpsesto sonoro e visual cujas camadas sucessivas o espectador deverá perfurar. As numerosas e variadas canções-paisagens que ele encomenda a Prokófiev introduzem os momentos líricos que parecem desenvolver, dessa vez em torno de Púschkin, e, depois dos espetáculos construídos a partir de Lérmontov, Gógol, Griboiédov, em torno destes últimos, o tema trágico meierholdiano da solidão do artista, do intelectual, dos homens pensantes e dos utopistas russos frente ao poder.

Conhecemos melhor as relações entre Eisenstein e Prokófiev, a colaboração de ambos para o filme *Alexandre Néviski* em 1938³⁴ ou para *Ivan, o Terrível* (finalizado em 1944), e as teorias que Eisenstein constrói sobre o contraponto audiovisual. O trabalho de Meierhold e de Prokófiev para *Boris Godunov* conduz a isso. A partir dessas pesquisas e realizações, emergem *compositores de música de teatro*: como Vissarion Schebalin, que comporá a música de muitos espetáculos meierholdianos nos anos de 1930. Uma escola é criada, e Alfred Schnittke e Edison Denissov foram seus herdeiros. Estes últimos escreveram, sobretudo, para o encenador Iuri Liubimov que, no Teatro Taganka de Moscou, buscou reencontrar, a partir de 1964, a herança dos anos de 1920 e 1930. É com Liubimov que Luigi Nono desejará colaborar para o seu *Al Gran sole carico d'amore*³⁵ no Scala de Milão. Portanto, na contemporaneidade, as experiências meierholdianas

33. A partitura de Prokófiev será editada e representada, mas o espetáculo de Meierhold nunca foi realizado.

* A expressão “Tempo dos Tumultos” designa o período da história russa que se estende do fim do reinado de Fiodor I (último representante da dinastia dos Riurikovitich), em 1598, ao advento, em 1613, de Miguel II, Romanov, cujos descendentes reinaram até 1917 (N. da T.).

34. É o *opus 78* de Prokófiev.

35. Cf. B. Picon-Vallin, *Liubimov, la Taganka*, Paris: CNRS Editions, 1997 (col. Arts du spectacle, série Les Voies de la création théâtrale, v. 20).

devem ser questionadas e analisadas muito detidamente, sobretudo porque as partituras ainda existem cuidadosa e milagrosamente conservadas nos arquivos.

APÊNDICES

A MÚSICA NO DRAMA

Boris Assafiev*

Acerca de *O Inspetor Geral*
de Vsévolod Meierhold

Faz muito tempo que não experimento, ao assistir a um espetáculo de teatro, uma impressão de ordem musical tão viva e tão forte como a que em mim foi suscitada pela concepção de *O Inspetor Geral* de Meierhold. O espetáculo é saturado de música: uma música evidente, transmitida concretamente pelo canto e pela encenação, pelas nuances das entonações do discurso, e uma música "escondida", mas, contudo, constantemente presente. É principalmente sobre ela que eu gostaria de falar, pois me parece estranho que nenhuma atenção tenha sido concedida a esse aspecto do espetáculo.

Dizer ou exprimir por meio da música o essencial, o que não podemos expressar somente pelo discurso, atrair e encantar pela música, usá-la como sinal, como apelo à concentração da atenção, esse é o diapásio da música no drama. Tudo isso era perceptível em outras encenações de Meierhold, sendo *A Floresta* a mais sinfônica de todas. Mas em *O Inspetor Geral* ficamos impressionados simultaneamente com a amplitude, o domínio, as formas e a acuidade da utilização das propriedades do elemento música: avisar ("sinalização"), convocar, atrair e hipnotizar, aumentar ou reduzir a voltagem emocional, aprofundar a atmosfera e a ação, transformar o cômico em horivelmente estranho, colorir qualquer anedota do cotidiano, transformando-a em fato psicológico importante.

Meierhold usa com sutileza os dados musicais: o diálogo — que ele interpreta de modo tão flexível e em nome do qual sacrifica os monólogos recortando-os — é sempre construído sobre mudanças contrastadas de entonação tipicamente musicais. Os finais dos episódios, brilhantemente desenvolvidos, são compostos sobre a base das escaladas de tensão elaboradas pela ópera. O princípio da variação é

* Boris Assafiev (1884-1949), musicólogo e compositor. Membro da Academia das Ciências da URSS. Aluno de Anatoli Liadov no Conservatório de São Petersburgo. Professor no Conservatório de Leningrado, a partir de 1925. Autor de numerosos livros de musicologia (*Estudos Sinfônicos*, Petrogrado, 1922; *Sobre Boris Godunov de Musorgski*, coletânea de artigos, Leningrado, 1928; *Livro sobre Stravinski*, Leningrado, 1929; *A Música Russa a Partir do Início do Século XIX*, Moscou-Leningrado, 1930; *A Forma Musical como Processo*, v. I e II, Moscou, 1930-1947; *Rimski-Korsakov*, Moscou, 1944; *Glinka*, Moscou, 1947; *Grieg*, Moscou, 1948). Assafiev escreveu óperas (algumas delas para crianças) e balés, além de ter composto músicas para espetáculos de teatro. (N. da E.: Este e os demais textos do apêndice foram traduzidos do russo por Béatrice Picon-Vallin e do francês por Cláudia Fares.)

constantemente aplicado e os temas podem ser falas características, situações, estados ou mesmo frases separadas, entonações postas em relevo, que irradiam um tom musical muito vivo. Criar em torno deles uma esfera sonora específica, como em torno de uma tese, fazer uma arborescência com as situações que a desenvolvam e a explicitem são os resultados extremamente preciosos obtidos por Meierhold.

Em *O Inspetor Geral* estão simultaneamente aplicados os princípios da formulação musical da variação e da sonata. O primeiro contribui para reforçar no curso da ação os temas principais, saborosamente modulados e desenvolvidos nas variações. O segundo confere tensão dramática, na medida em que opõe a este ou aquele tema motivos rítmicos e relativos à entonação que entram em conflito com ele. Além disso, Meierhold utiliza frequentemente uma técnica de impacto também típica e puramente musical: a repetição obstinada deste ou daquele elemento característico, de uma frase ou de um episódio significativo.

Esse tipo de repetição de uma melodia ou de uma entonação falada, reincidente, serve de meio muito eficaz para exprimir uma força, uma obstinação, um estado de alma que toma conta de uma personagem, ou ainda para conferir precisão psicológica e aprofundar uma situação. Isso se manifesta particularmente no acompanhamento orquestral do processo de loucura que acomete o Governador, para o qual o encenador usa uma das mais belas melodias de Glinka como impulso emocional e, ao mesmo tempo, como fundo erótico. Mas isso também se manifesta na utilização de outras melodias, mais cotidianas, e que determinam uma situação com precisão, verdade e expressividade. A cena de *coquetterie* e de jogos amorosos (um quinteto: a mulher do Governador, sua filha, Khlestakov, o oficial que vem em sua companhia e o pianista-acompanhador) se revela como obra excepcional pela perfeição de sua concepção, por sua forma, sua técnica e sua flexibilidade emocional. A escalada do episódio "Uma Festa é uma Festa" impressiona pela tensão e pela potência sinfônica.

Não posso não insistir sobre o fato de que a força de impressão que emana de *O Inspetor Geral* na interpretação de Meierhold repousa, em grande parte, sobre os princípios da composição musical e sobre a utilização da música, não somente como elemento que "afina" o espetáculo segundo uma clave espiritual precisa, mas como base construtiva. O espetáculo de Meierhold ressoa como uma partitura rítmicamente bem composta, rica e inventiva, tecnicamente perfeita e de um intenso conteúdo emocional. A pulsação da vida está presente, apesar do que dizem os encolerizados defensores de Gógol. Ninguém, aliás, os impede de desfrutar do autêntico Gógol na interpretação tradicional de *O Inspetor Geral* levada a cabo nas instituições acadêmicas. Mas, ali, tudo já está esgotado. O espetáculo de Meierhold é um

trabalho criador. Aqui só pude expor o essencial, alguns elementos entre aqueles, numerosos, que, conseqüentemente, deverão ser levados em conta. Esta espécie de acontecimento grandioso e notável deve suscitar um trabalho de crítica igualmente criadora, e não um relatório rápido e superficial como habitualmente é o caso.

CARTAS A VISSARION SCHEBALIN (1933)

1.

Vinnitsa, 24 de junho de 1933.

Caro Vissarion Iakovlevitch³⁶,

Peço-lhe que me desculpe. Depois de ter prometido conversar com você sobre a música de *A Dama das Camélias* para definir o que esperamos para essa peça de Alexandre Dumas Filho, não me dei ao trabalho de reservar para isso ao menos meia hora em minha agenda. Embora muito sobrecarregado em Moscou pelos afazeres e pelos trabalhos, meu tempo, contudo, não estava comprometido a ponto de impedir-me de encontrar meia hora para dedicar a essa interlocução tão importante para nós dois, e tão necessária.

Então, escrevo-lhe, e peço-lhe novamente que me desculpe uma segunda vez, pois eu deveria ter-lhe escrito de Kharkov, para onde fui quando deixei Moscou, pouco tempo depois de nosso acordo inicial relativo à música para *A Dama das Camélias*; e eis que lhe escrevo com quinze dias de atraso, e de Vinnitsa.

Falemos de nosso trabalho.

Deslocamos a época da peça de Dumas dos anos quarenta-cinqüenta para o fim dos anos setenta. As personagens desse drama notável serão vistas com os olhos de Édouard Manet. Para exprimir a idéia que o autor apresentou na peça e que nós vamos enfatizar, essa fase da sociedade burguesa nos parece mais favorável, permitindo-nos pôr em prática as ênfases que temos a intenção de imprimir à composição do espetáculo.

Na música, não é *L'Invitation à la valse*³⁷, de Weber, que deve como-ver Margarida, nem a "fantasia", de Rossellen³⁸.

36. Trata-se de uma cópia da carta de Meierhold a Schebalin conservada nos Arquivos estatais russos de literatura e de arte (RGALI, Moscou). No momento da descrição da música necessária ao primeiro ato, Meierhold remete, a cada rubrica, às páginas do exemplar da peça enviada a Schebalin. Essa carta, como a segunda, foi escrita durante as turnês do Teatro Meierhold pela Ucrânia.

37. Em francês no texto, nesta e na próxima ocorrência.

38. Henri Rossellen (1811-1876), pianista e compositor francês. Entre as duzentas e cinqüenta composições que escreveu para piano, apenas uma *Réverie* toda em tremolos ficou conhecida (talvez seja a ela que Meierhold se refere).

Vamos ficar com a época do florescimento do canção.

Quanto à *valse*, harmoniosa, lenta, transparente, discreta e mesmo ingênua (Lanner³⁹, Glinka, Weber), ela se transforma numa coisa voluptuosa, colorida e picante, impetuosa (Johann Strauss). Evidente decadência. Com o desabrochar dos cabarés numa Paris que degenera – as magníficas tradições de Flaubert, Stendhal, Balzac estão longe, Maupassant, solitário, foge de Paris e da Torre Eiffel –, propaga-se um mar de canções escabrosas. *Les Diseurs et diseuses*⁴⁰, que estão em cena e nos salões, disseminam nas salas indecências sem lirismo – Flaubert: “Qualquer indecência é admitida se for lírica”.

O reino de Mistinguett. A nova “moral” na família com a presença do “amante”. A “mulher teída e manteúda” é uma expressão de uso corrente para um novo tipo de parisiense. A juventude se mostra em todo o seu brilho nas festas dos *Quat'zarts** nas quais a devassidão de alcova torna-se devassidão universal.

Eis o ambiente no qual Margarida Gauthier sucumbe.

Por enquanto, o primeiro ato está definido no que diz respeito a seu trabalho.

No exemplar da peça, que estou enviando juntamente com esta carta, marcamos todos os momentos do primeiro ato nos quais a música intervém, e indicamos sua cronometragem. Eis alguns detalhes e explicações que servirão para orientá-lo.

Varville para nós vai ser um militar, alguma coisa como um comandante, freqüentador contumaz das Variedades, apreciador de balé, cínico, apesar de ter uma boa educação. Ele toca piano.

1. (p. 2): “Madame Nichette, Madame Nichette...”, Varville encontrou uma rima para Nichette e, após ter improvisado dois pequenos versos de duplo sentido, ele os canta, ao piano, tendo como tema uma estrofe inconveniente.
2. (p. 2): Sentando-se ao piano, Varville arranha uma pequena passagem de uma marcha militar.
3. (p. 7): Varville toca não uma “fantasia” de Rossellen, mas a melodia de uma canção escabrosa de uma diva da moda (Mistinguett dos anos setenta).

39. Joseph Franz Lanner (1801-1843), compositor e maestro austríaco que, antes de Strauss, fez a fama da valsa vienense.

40. Em francês no texto.

* Nos dez primeiros anos do *Moulin Rouge* são apresentadas atrações as mais extravagantes. As primeiras revistas são montadas, nos anos de 1890, em torno do *French Cancan*. Todas as noites, às 22h, realizam-se bailes-concertos muito concorridos. Dentre eles causou sucesso escandaloso o *Baile dos Quat'zarts* que começou com um desfile de Cleópatra nua carregada por quatro homens, cercados de jovens também nuas, deitadas sobre leitos de flores. O acontecimento suscitou protestos: “um fato de extrema gravidade e de um despudor inadmissível” (Sociedade Geral de Protesto contra a Licenciosidade nas Ruas, 1893) (N. da T.).

Observação: nos ensaios (apesar da pobreza de nossa escolha de partituras), usávamos alguma coisa dançante, do gênero *pas de quatre*⁴¹ num compasso 12/8.

4. *Deux valse*⁴² (p. 12-13):

a) Uma valsa rústica um pouco viva. Sobrepondo-se a essa valsa, Saint-Gaudens cantarola (talvez à maneira dos cantores italianos), a palavra “Amanda”, fazendo com que ela entre na música, e vocaliza com aplicação, extraindo a melodia daquilo que toca no piano.

b) Uma valsa muito etérea, doce, terna. Muito mais elegante que a primeira. Tema: Armando (cf. o texto). Como se aquele que toca tivesse percebido o nascimento das relações amorosas iminentes Armando-Margarida.

5. (p. 16):

a) A canção de Prudência é frívola, ou melhor, uma canção simplesmente atrevida, muito curta. A letra foi encomendada a Mikhail Kuzmin⁴³.

6. b) Uma canção para uma outra convidada (talvez uma *diseuse*⁴⁴ profissional).

7. c) *Fundo musical* (melodramático) para que Prudência recite estrofes tiradas de uma “tragédia sangrenta” (talvez de Voltaire ou de Racine)⁴⁵. Prudência usará uma capa púrpura e terá um punhal na mão. Ela golpeará um dos belos jovens que servem a ceia.

8. (p. 18): Gastão (homem que passa a vida em cabarés, amigo das “carmélias”) esboça uma polca – ele testa o piano. Muito curto. Cerca de cinco compassos.

9. (p. 19): Entoa-se uma canção escabrosa. Duas estrofes curtas com refrão (profundamente vulgar!).

10. (p. 19): *Valse con brio*⁴⁶, trecho brilhante*, sabe Deus o quê, na cadência de uma dança de dois passos (rodopiante).

11. Final do primeiro ato: é uma cena de carnaval dentro do espírito do “Baile dos Quat'zarts”. Nesse final carnavalesco, três momentos:

a) Um carnaval “espanhol”. Todos usam sombreiro e uma capa sob a qual estão nus. A Espanha é concebida em cores secas, amarelas. Toledo, tórrida. A música é séria, dentro do espírito da *Jota d'Aragon* de Glinka. Em cena, uma orquestra de ruídos, um toca violão, outro sopra dentro de uma garrafa, bate num copo, arranha uma corda. E a orquestra de ruídos em cena é sustentada pela verdadeira orquestra.

41. Em francês no texto.

42. Idem.

43. Meierhold acabará escolhendo um texto de Béranger.

44. Em francês no texto.

45. Meierhold escolherá finalmente um monólogo tirado de *O Anfitrião* de Molière.

46. Assim no original.

* Em francês, *morceau de bravoure*, ária brilhante destinada a realçar os dotes do cantor (N. da T.).

Evidentemente, a orquestra de ruídos será organizada, devendo integrar-se em contraponto⁴⁷. Será um tecido cacofônico sobre um fundo organizado. É a verdadeira orquestra que faz tudo. Os atores, em lugar de instrumentos musicais, terão acessórios nas mãos.

b) A cena do carnaval espanhol se transforma em um canção picante, impetuoso, tipicamente francês. As capas são tiradas e, imagem fulgurante, todos ficam nus por alguns instantes. Tudo mergulha na orgia. O espectador deve ficar com a impressão de que vai passar uma noite horrível, uma terrível orgia.

c) Indispensável: um pequeno coro (para *tutti*⁴⁸) de normandos ou de bretões, um pouco camponês. Uma cançoneta tola e ingênua é cantada. É preciso começar a cena final com este grito. Os atores entram em trajes espanhóis, mas cantam uma canção camponesa.

No que diz respeito à música dos outros atos, por enquanto só poderemos falar de uma maneira aproximativa. À medida que a música for se tornando mais clara e precisa para nós, mandaremos notícias.

No ato IV, introduzimos:

- a) Um canção e uma mazurca. Atrás do palco, dança-se desenfreadamente, de maneira que se escuta, na própria música, o tilintar das louças que tremem dentro dos armários em razão da trepidação causada pelo sapateado dos dançarinos.
- b) Uma valsa.

No ato III, deverá ser introduzido um músico que vai de cidade em cidade tocando uma gaita ou outro instrumento popular. Talvez façamos desse músico um personagem em cena.

Saudações,

Vsévolod Meierhold

2.

Odessa, 16 de julho de 1933.

Caro Vissarion Iakovlevitch⁴⁹,

Eis a continuação do que lhe enviamos, parte por parte, a título de instruções que lhe permitirão elaborar o projeto da composição dos arranjos musicais de *A Dama das Camélias*.

47. Essa orquestra não fará parte do espetáculo.

48. Em italiano no original.

49. A cópia desta carta está conservada em arquivos privados (A. Schebalina). Ela foi publicada em inglês: Meyerhold Orders Music, em *Theater Arts Monthly*, New York, xx, n. 9, p. 694-699, set. 1936.

Ato IV.

O ato começa com a música. Um canção (galope). Para causar entusiasmo, antes de iluminar o palco (ou como, no passado, "antes de levantar a cortina"), uma curta introdução (bem curta). Por seu caráter, a música deve lembrar o final (tradicional) de uma opereta. O que nossos músicos, os camaradas Pappé e Muskatblit⁵⁰, tocaram nos ensaios obedecia ao seguinte esquema:

8 compassos <i>forte</i>	}	maior
16 compassos <i>piano</i>		
8 compassos <i>forte</i>		
16 compassos <i>piano</i>	}	menor
8 compassos <i>forte</i>		
8 compassos <i>piano</i>		
8 compassos <i>forte</i>	}	maior
16 compassos <i>piano</i>		
8 compassos <i>fortissimo</i>		

A música vem dos bastidores e produz uma impressão de alternância entre *forte* e *piano*, como se portas ora se abrissem, ora se fechassem. Portas separam dois cômodos (um situado no palco e outro atrás do palco).

Duração, um minuto e dez segundos.

A música serve de fundo para a cena I do ato IV — cf. p. 84 do exemplar que lhe foi enviado. Gastão controla a banca: "Façam seu jogo, cavalheiros, façam seu jogo"* (início). O número musical termina (p. 85) após as palavras do doutor: "É uma doença de moço, passa com a idade". Ai está, portanto, o primeiro número da música do ato IV.

N. 2. Cf. p. 86. À réplica: "Me dê dez luízes, Saint-Gaudens, quero jogar", após uma pequena pausa, antes das palavras de Gastão: "Olimpia, sua festa está magnífica", soa uma mazurca (*brillante*⁵¹). O que se considera "chique" e muito dançante: conseqüentemente, nessa música, os passos da dança são nitidamente marcados.

Duração, um minuto e meio. Ela termina à p. 87 após as palavras de Gastão: "Todo Artur é igual. Felizmente você é o último deles".

50. Anatoli Pappé, nascido em 1908, pianista e maestro, e Anatoli Muskatblit, nascido em 1905, também pianista, nessa época fazem parte do grupo do GOSTIM. A certa altura, Meierhold havia também convidado Schostakóvitch para que se integrasse ao grupo como pianista — o encenador queria ajudar o jovem compositor ainda pouco conhecido e que estava em situação material difícil.

* Cf. a tradução brasileira de Gilda de Mello e Souza: Alexandre Dumas Filho, op. cit. (N. da 1.).

51. Em italiano no original.

N. 3. *Valsa*. Uma valsa viva, *nervosa, impetuosa*. Duração, um minuto e cinquenta segundos. Cf. p. 88, na cena II, "Os mesmos e Armando". Réplica na música. Gastão: "Faz tempo que chegou?" Armando: "Há uma hora, mais ou menos". Pequena pausa. A valsa começa. Sobre esse fundo de valsa acontece a cena Armando/Prudência. A valsa termina no início da cena III após as duas frases de Armando e de Gustavo: "Afinal, recebei minha carta?" — "Recebi e aqui estou."

N. 4. *Segunda valsa*. Duração, dois minutos e cinquenta segundos. Valsa terna, lírica, titubeante, recolhida, profunda.

Seu começo coincide com o fim da frase de Gustavo (cf. p. 92) "a ofensa que se faz a uma mulher se aparenta muito à covardia". A valsa termina após a cruel observação de Varville a Margarida: "Foi você quem quis vir — pois agora, fique".

N. 5. Música interpretada para os comensais. "Música para a sobre-mesa". Muito graciosa. São servidos sorvetes, aparentemente guarnecidos de açúcar-cândi colorido e de frutas cristalizadas multicoloridas. Fica-se com vontade de dizer: estão tocando um *scherzo*? Não! Sim! Um *scherzo*! Não, é outra coisa. Expressivo. Sóbrio, mas, ao mesmo tempo, palpita, sob essa música, alguma coisa lírica. Oh! Como a música fala de maneira sugestiva.

Duração, três minutos e dez segundos. Dividir de uma maneira ou de outra em partes. É uma "peça". Tensão expressiva da música (impregnada de excitação erótica). A música não deve desmagnetizar a cena, mas, ao contrário, tensioná-la de tal modo que ela acabe por se incorporar à forte cena final, quando Armando joga Margarida no chão, gritando: "Aqui, aqui", atirando dinheiro em seu rosto diante de todo mundo. O final não é mais *scherzo*, que diabo! Tumulto geral e os sorvetes são pisoteados.

Caro Vissarion Iakovlevitch, você sabe melhor do que eu o que é necessário.

Ninguém nos traz tanta satisfação como você. Gostamos muito de você como compositor e como pessoa.

Zinaida Nicolaievna⁵², manda lembranças.

Recomendações de nós dois a vocês dois.
Vsévolod Meierhold

52. Trata-se de Zinaida Raikh, atriz e segunda esposa de Vsévolod Meierhold.

CARTA A SERGUÊI PROKÓFIEV (agosto-setembro 1936)

Caro e respeitado Serguêi Sergueievitch,⁵³

Indico detalhadamente nesta carta, e segundo os quadros, todos os trechos musicais necessários ao espetáculo. No fundo, pus no papel aquilo sobre o que já falamos, mas de uma forma mais concreta e detalhada.

Além de todos os trechos musicais enumerados abaixo, gostaria muito de dispor de uma reserva de quatro ou cinco canções que eu poderia distribuir ao longo do espetáculo, retomando-as onde elas se mostrassem necessárias. Seria bom que uma ou duas canções tivessem um caráter oriental, e duas ou três um caráter tradicional russo. O tema principal dessas canções é a tristeza, a mágoa de um homem solitário

53. Esta carta foi publicada por Viktor Gromov em *Tvorcheskoe Nasledie V. Meierhold'a*, Moscou, VTO, 1978, p. 392-399. Viktor Gromov, um dos assistentes de Meierhold em *Boris Godunov*, participou da elaboração e da redação final da carta, e conservou uma cópia do documento em seus arquivos pessoais. Mais tarde, ficou comprovado que Meierhold, que deveria ter enviado o original a Prokófiev, acabou por não mandá-lo. Existe um documento feito, a pedido de Prokófiev, por Mikhail Koreniev, outro assistente de Meierhold: um caderno no qual, ao lado de cada quadro e sequência, estão coladas as instruções de Meierhold. Para isso, Koreniev utilizou suas anotações pessoais, cujo texto difere um pouco da carta, mas as idéias essenciais foram conservadas e a cronometragem é exata. As instruções do encenador foram respeitadas pelo compositor que escreveu todos os números musicais solicitados. Meierhold ficara radiante com o trabalho de Prokófiev. Em 1935, Meierhold já havia imaginado uma representação musical do povo em *Boris* (cf. a conferência em Leningrado, Púschkin e o Drama, 24 de outubro de 1935, da qual citamos um trecho): "A cena em que o povo 'suplica' a Boris que se torne tsar... Como representar tudo isso em cena? Pegue cinquenta pessoas, cento e cinquenta, quinhentas... de toda maneira não dará certo, será impossível mostrar todo o lado grandioso dessa cena, resultará piúfo, um mero adereço de teatro. É impensável exprimir todo o conteúdo desse quadro apenas por meio de um acúmulo de personagens. Só podemos mostrá-lo musicalmente. É preciso excitar, mobilizar a imaginação do espectador. É como se Púschkin oferecesse dois planos à representação. Vamos ocultar a multidão do público. Transmitiremos, por meios musicais, os sons que ela produz, o crescendo de suas ondas etc. Nós o transmitiremos de detrás do palco. E, em cena, mostraremos apenas aqueles que figuram no texto. As sete, oito, nove pessoas, no máximo, que devem ser mostradas 'em close', e mostrar de maneira tal que não se perca nenhuma das preciosas palavras de Púschkin, que confere um laivo irônico à 'súplica do povo'.. [texto interrompido] Mesmo quando seria necessário na feliz união dos dois planos — o visível e o invisível no qual eclode o clamor inusitado da multidão —, não abandonamos uma única linha do texto, nós mobilizamos a imaginação do espectador, mantemos todas as personagens que tornam a palavra na cena e que são como os corifeus da multidão, e exprimimos, enfim, a imensa ironia do poeta. Para o visível, é necessária a transparência da cena, uma lente de aumento que permitisse perceber a atuação de cada personagem até o menor detalhe mímico, aproximando-a ao máximo do espectador". Tradução minha do russo. Quando, em 1982, Iuri Liubimov montou *Boris Godunov* no Teatro Taganka de Moscou (o espetáculo foi proibido, só estreando em 1989), ele adotará também uma solução musical.

perdido nos caminhos e nas estradas no meio da imensidão, a perder de vista, das planícies e florestas.

Passo à música de cada quadro.

Gostaria muito que os três primeiros quadros fossem ligados pelo tumulto da multidão. Contudo, ao longo da ação nos quadros I, II e III, esses sons possuem um caráter e uma tensão diferentes. Como havíamos imaginado juntos, seria necessário construir essas sonoridades sobre um coro, mais instrumentos mugidores como o contrabaixo, o violoncelo, o baixo etc. Pelo que me parece, um harmônio (com a utilização de dois tipos de registros) poderia muito bem sustentar e ligar sonoridades heterogêneas no estrondo da multidão. Podemos até utilizar efeitos de sonorização: estrépito, estrondo surdo etc.

Nos quadros I e II predominam vozes masculinas, mas no Campo das Virgens (quadro III) será necessário um coro misto com vozes femininas.

Quadro I – O Palácio do Kremlin

O barulho da multidão começa na réplica de Vorotynski: “Mas é difícil rivalizar com Godunov”⁵⁴. Púschkin emprega para o povo as seguintes indicações: “O povo volta, em ordem dispersa”⁵⁵, “O povo vai gritar, ainda vai chorar um pouco...”⁵⁶.

Nesse trecho musical (sobre o texto de Vorotynski e Schuiski até o fim do quadro) seria desejável criar duas ondas para o rumor popular: o fluxo e o refluxo, como se a multidão se aproximasse e depois se afastasse.

Esse primeiro trecho musical dura trinta segundos.

Em seguida, vem a mudança do cenário para o quadro II. Faremos todo o possível para encurtar a duração das mudanças, sobretudo entre os três primeiros quadros. Por isso, a duração do segundo trecho musical, que deve ser ouvido durante a mudança, não pode exceder quinze segundos.

Aqui se ouve também o estrondo da multidão, com o mesmo caráter contido do primeiro trecho (durante o diálogo entre Vorotynski e Schuiski).

Quadro II – A Praça Vermelha

Desde o início do quadro, ouve-se o terceiro trecho musical. E também o estrondo da multidão, porém mais exacerbado. Ele se interrompe quando Schtchelkalov começa a falar.

54. Em cada caso, Meierhold remete Prokófiev às páginas da edição de *Boris Godunov* em Aleksandr Púschkin, *Dramaticheskie Sochinenija*. GIKHL, 1935. Trata-se de uma réplica de Vorotynski na penúltima fala do quadro I.

55. Réplica de Schuiski, último verso do quadro I.

56. Primeira réplica de Schuiski, quadro I.

Duração do trecho: quinze a vinte segundos.

No início do discurso de Schtchelkalov, o barulho não cessa completamente: as primeiras fileiras se calam, mas as do fundo continuam a fazer barulho. Esse estrondo (quarto trecho musical) continua durante todo o monólogo de Shtchelkalov, cerca de cinquenta segundos.

No fim do discurso, o quadro se encerra e, durante a mudança de cenário, escutamos a multidão se afastar (refluxo).

Duração do refluxo: dez a quinze segundos.

Quadro III – O Campo das Virgens. O Mosteiro Novodievitchi

Logo, como num salto, eleva-se um barulho de multidão muito excitada (“O povo ferve na praça”, “o vagalhão do povo ou seu clamor apaixonado”)⁵⁷.

Esse trecho deve durar trinta e sete segundos.

Em seguida, é preciso passar imediatamente desse trecho para um estrondo de multidão ainda mais possante. Já é um “gemido”, um “berro” com choro, soluços etc. A imagem do mar se impunha visivelmente em situações parecidas, na consciência de Púschkin: “O povo grita, as pessoas caem como ondas, fileira após fileira, mais e mais”⁵⁸.

Esse trecho com lamentações dura cinquenta e dois segundos.

Contudo, é preciso levar em consideração que, após a fala “Eu os molho com minha saliva”⁵⁹, em meio ao estrondo surgem novas sonoridades e que, mais precisamente, ressoa ao longe uma onda de gritos: “Viva Boris!”

Quanto ao quadro IV (O Palácio do Kremlin), que se segue aos três quadros saturados do estrondo popular, proponho encená-lo inteiramente em silêncio, sem barulho de multidão, nos calmos aposentos do Palácio do Kremlin.

Daqui por diante, saltaremos todos os quadros sem música, e não faremos nenhuma observação particular sobre eles.

Quadro VII – Os Apartamentos do Tsar

Pretendemos construir a cena a partir da observação de Aleksandr Púschkin (em seus estudos para a tragédia): “Boris e os Feiticeiros”.

Do começo ao fim do quadro, ouve-se um coro-orquestra de feiticeiros e feiticeiras que cercam Boris e que predizem seu futuro, dentro de um aposento estreito e abafado. Na composição dessa orquestra particular, podemos incluir videntes, exorcistas e feiticeiros.

Um deles é um xamã com um tamborim e guizos.

57. Citações extraídas do monólogo de Boris no quadro VII, Os Apartamentos do Tsar.

58. Verso do quadro III.

59. Resposta a um dos personagens que se propõe a esfregar cebola nos olhos para provocar lágrimas (quadro III); cf. nota supra.

Um outro descasca ervilhas.

Um terceiro deixa escorrer cera quente na água.

Um quarto obriga um galo a ciscar milho-miúdo.

Um quinto mergulha um ferro em brasa na água.

Um sexto cochicha.

Um sétimo repete fórmulas mágicas com uma voz cantante.

Um oitavo toca um instrumento de percussão oriental, mongol.

Um nono toca flauta (como se estivesse encantando uma serpente).

Um décimo, uma espécie de calmuco* (ou de *bachkir***) canta de uma maneira lírica e melancólica. Trata-se igualmente de uma espécie de encantamento ou de fórmula divinatória. Seria desejável que esse canto exprimisse o estado interior de Boris no momento de seu monólogo.

A música se divide em duas partes:

1. Do começo do quadro até a primeira pausa⁶⁰, ela dura vinte segundos.
2. Após a pausa, o monólogo continua sobre o fundo da mesma orquestra⁶¹. A duração é de cerca de dois minutos e dez segundos ou de dois minutos e vinte e cinco segundos.

Estamos enviando uma lista de todos os instrumentos de percussão de que dispomos, mas nós o instamos a não se limitar a ela: faremos o possível para encontrar todos os complementos que achar necessários⁶².

Quadro VIII – Um Albergue na Fronteira Lituana

Neste quadro, necessitamos dos seguintes elementos:

1. Os monges surgem cantando alguma coisa semelhante ao que cantam os cegos que pedem esmola. Esse canto tem um caráter religioso. Assim, as canções de bêbados de Varlaam e Missail, por seu caráter “secular”, contrastarão ainda mais violentamente com o canto dos monges.
- O canto dos “cegos” é muito curto (uma estrofe).
2. As canções de Varlaam e Missail.

Eis uma observação acerca delas (extraída dos comentários da edição Prosvechtchenic):

* Indivíduo de origem mongólica (N. da T.).

** Ver nota supra, p. 40 (N. da T.).

60. Pausa indicada na partitura de Piast.

61. Em outro lugar, Meierhold fala de um “jazz do século XVI”.

62. Viktor Gromov fora encarregado por Meierhold de reunir uma documentação sobre os instrumentos musicais da época (nos relatos de viagem, nos afrescos, nas miniaturas). A lista a que Meierhold se refere aqui só foi feita no ensaio de 16 de novembro de 1936, quando o compositor tocou sua música ao piano diante do encenador e de sua trupe.

Púschkin, por várias vezes, alterou as canções dos monges. No manuscrito n. 2, Missail canta: “Ah, minha querida, você me é muito querida”, e Varlaam continua: “Portanto, olhe para mim, minha querida”. No manuscrito n. 3, o primeiro canta: “Minha querida, você passa perto de minha cela”, e o segundo continua: “Por necessidade, o jovem adotou a vida monástica”. Enfim, na edição de 1831, cada um tem um ar diferente. Missail entoia: “Na cidade de Kazan havia...” e Varlaam, por sua vez: “O jovem monge tomou o hábito...”⁶³.

No fim do quadro, quando todos tiverem fugido e a dona do albergue tiver ficado sozinha, seria bom utilizar uma dessas canções de reserva das quais lhe falei no começo. É o canto de um vagabundo solitário, pobre, perdido. Nessa canção, escuta-se uma imensa solidão. Aquele que pode cantar assim é um homem que delira em sua solidão numa longa estrada, no meio de uma imensa paisagem de planícies, florestas e rios. O espectador deve involuntariamente ligar a tristeza da canção ao destino de Grigori.

Quadro IX – Moscou, a Casa de Schuiski

Eu gostaria de ter uma canção para os convidados, antes do começo do texto.

Um coro de vozes bêbadas. Uma festa asiática. Abundância de comida, rios de vinho, como num quadro de Rubens.

Os convidados cantam, desafinação geral.

A duração do coro é muito breve, quase que uma só estrofe que Schuiski cobre começando sua fala “Vinho! Bebamos mais!”

Quadro X – Os Apartamentos do Tsar

Xênia canta (acompanhada por um trio de cordas).

Na edição com a qual trabalhamos⁶⁴, essa cançoneta está omitida. Ela é encontrada em outras edições nas quais figura no começo do quadro. Eis o texto:

Por que teus lábios não dizem palavra alguma?

Por que teus olhos claros não emitem nenhuma luz?

Ah, teus lábios se fecharam,

Teus claros olhos se apagaram.

63. Aqui, Meierhold remete Prokófiev precisamente a três textos: a coletânea de Ivan Pratch (1792) onde se encontra a canção “Como Era a Cidade de Kazan”, e dois artigos, V. Tchermichev, A Canção de Varlaam, em *Púschkin e seus Contemporâneos*, ver p. 127-129; N. Vinogradov, Ainda sobre a canção de Varlaam, idem, VII, p. 65-67.

64. Cf. supra, nota 54.

Depois disso, começa o diálogo⁶⁵.

Quadro XIII – O Castelo do Voivoda* Mnishek em Sambor

Para este quadro precisamos de:

1. Uma música que faça uma introdução (Como uma *Rêverie* polonesa), duração de trinta segundos (ela começa antes do texto e termina nas palavras – “Ele caiu na rede”)⁶⁶.
2. A música é uma *polonaise* indicada pelo autor (quarenta segundos).
3. Após a pausa, uma música que dura, aproximadamente, cinquenta e cinco segundos.

Tudo é muito curto, proporcional à brevidade das cenas.

Quadro XIV – A Noite. O Jardim. A Fonte

Para este quadro, seriam necessários três trechos de música de climas diferentes.

1. Uma música brilhante** (reprise?)
2. Um *scherzo*.
3. Um *amoroso*.

É como se a música fosse ouvida ao longe, no castelo, onde as festividades continuam. Na medida em que já utilizamos uma *polonaise* e uma mазurca no quadro precedente, seria desejável utilizar aqui motivos de danças húngaras, polcas-mазurcas etc.

É difícil determinar antecipadamente a duração, bem como a ordem dos trechos musicais. Gostaria de ter trechos curtos que poderíamos retomar em caso de necessidade.

Quadro XV – A Fronteira Lituana

Nós nos propusemos montar este quadro sem música.

A noite, o silêncio. De vez em quando se ouve um pássaro da noite.

No fim do quadro, só se ouve o som amortecido dos cascos dos cavalos.

65. Aqui, Meierhold, mais uma vez, remete Prokófiev a uma referência cridita: “As canções tradicionais russas anotadas em 1619-1620 para Richard James no extremo norte do Estado de Moscou”, em *Coletânea do Departamento de Língua e Literatura Russas da Academia de Ciências*, v. 1, xxxii, São Petersburgo, 1907.

* Designação antiga dos príncipes soberanos da Moldávia, da Valáquia e de outros países orientais (N. da T.).

66. Réplica de Mnishek.

** No original: *une musique de bravoure*, ver supra, p. 47 (N. da T.).

Quadro XVII – Uma Planície Perto de Novgorod

Para esta cena, precisamos de sons que pareçam vir de duas orquestras diferentes:

1. Uma orquestra asiática que incite ao combate e que embriague.
 2. Uma orquestra mais harmoniosa, mais culta, da Europa Ocidental, mas que seja igualmente marcial.
- N. 1 – A cena começa com uma luta entre a música asiática e a música européia. Ouve-se o tinir das espadas e duas orquestras que se alternam. Isso acontece antes do diálogo. Enfim, quando a música européia começa a sobressair manifestamente em relação à outra, ouve-se o texto.
- N. 2 – A entrada dos alemães deve ser cômica. Por isso, eu gostaria de ter para esse momento uma música muito engraçada, que tenha sonoridades especificamente alemãs, com instrumentação cômica (por exemplo, as flautas *piccolo* com um tambor).
- N. 3 – Em seguida, a música da primeira batalha é retomada (quer dizer, mais uma vez, a n. 1).
- N. 4 – Entrada de Dimitri, tendo como fundo a percussão dos tambores.
- N. 5 – Após as palavras do Impostor: “Toque de recolher”, deve-se escutar um trompete e, em seguida, ouve-se não somente o tambor, mas também uma marcha com características que justifiquem o seguinte título: “O triunfo da vitória”.

Todos esses momentos musicais indicados podem ser muito curtos. No que diz respeito à duração, confiamos totalmente no seu sentido de tempo.

Quadro XVIII – A Praça em Frente à Catedral de Moscou

É preciso escrever apenas uma pequena canção para o Louco em Cristo*. Os cânticos da igreja não são ouvidos. Propusemo-nos montar a cena como se ela houvesse acontecido relativamente longe do adro da catedral.

* Quando os tsares russos começaram a imiscuir-se na autoridade da Igreja, uma nova forma de ascese floresceu no mundo ortodoxo bizantino: a Loucura em Cristo. O Louco em Cristo zombava dos homens e simulava a loucura para denunciar uma sociedade que zombava de Cristo: “o ‘louco’ leva ao extremo o ideal de autodesnudamento e humilhação, renunciando a todos os dons intelectuais, a toda forma de sabedoria terrena, e colocando voluntariamente sobre si a Cruz. Esses loucos freqüentemente desempenhavam um valioso papel social: simplesmente porque eram loucos, podiam criticar aqueles que estavam no poder com uma franqueza que ninguém mais ousaria empregar”. Biblioteca da Igreja Ortodoxa, disponível na Internet em: www.ccclasia.com.br (N. da T.).

Quadro XXI – Moscou. Os Apartamentos do Tsar

Aqui, no final da cena, precisamos de uma música para “a santa ordenação”. Contudo, a morte de Boris é inesperada. Reinam a emoção e a desordem, e a preparação da cerimônia não acontece de uma forma organizada. Talvez, em lugar do coro, escute-se apenas a voz do primeiro médico da corte. Em tudo, deve-se sentir uma falta de sentido de conjunto.

Imaginamos esse momento como a preparação do ritual de ordenação e não como o ritual em si. Por isso, em lugar do habitual coro harmonioso, seria melhor ouvir, ora mais alto, ora menos, o baixo solitário do primeiro médico que se destaca da agitação geral.

Talvez o soar do sino seja ouvido.

Quadro XXII – O Quartel-General

Aqui só precisamos do toque de trompetes – o conjunto que ecoa no fim do quadro⁶⁷.

Quadro XXIII – A Praça da Greve⁶⁸.

É necessário um número músico-coral: clamores da multidão, rumores, tumulto. Seria desejável ter novas cores em relação às cenas do começo. Aqui, no estrondo, apareciam notas trágicas, o que não existe nas primeiras cenas. Neste quadro, o tumulto da multidão se divide em duas partes:

1. Do começo do quadro até o fim do discurso de Púschkin⁶⁹, só há excitação e tensão.
2. Após as palavras de Púschkin, há uma explosão de revolta, o rugido de uma avalanche capaz de romper todas as barreiras.

Quadro XXIV – O Kremlin. A Casa de Boris

É preciso um número músico-coral: o estrondo da multidão, angustiado, ameaçador como o barulho do mar. É preciso sentir que, cedo ou tarde, a multidão desorganizada vai se unir, vai se juntar e lutar contra os seus opressores, sejam eles quem forem.

A duração desse estrondo, proporcional à brevidade do quadro, é curta.

67. Campanhas indicadas por Basmanov no último verso deste quadro.

68. Trata-se do lugar na Praça Vermelha onde acontecem as execuções.

69. Trata-se do personagem Gavril Púschkin que, da tribuna, discursa para o povo em favor de Dimitri.

O povo se cala diante das palavras de Mosalski: “Povo! Maria Godunova e seu filho Fiodor se envenenaram...”⁷⁰.

Vsévolod Meierhold

Indicações para uso de Serguêi Prokófiev (1936)

Quadro “O Recinto do Mosteiro”⁷¹.

Grigori dormiu um sono febril. Ele fugiu do mosteiro. Ele gosta de mudar de endereço, tem uma natureza vagabunda. Depois de deixar Pimene, ele se resfriou e, num delírio, em algum lugar na estrada, luta contra a febre – que não é febre amarela nem tifo, naturalmente.

Entrada mímica sem música. Grigori se agasalha, está com frio, batendo os dentes. Cai perto de uma pedra à beira da estrada, geme e respira com dificuldade.

Começa uma música que evoca (como o delírio de um personagem de *Guerra e Paz*) um estado de pulsação, é uma música pulsante. E, sobre o fundo das pulsações da música, em algum lugar entrevisto através das cortinas transparentes, começam a aparecer os cenários: eles oscilam e nos mostram Grigori na casa do Monge mau. Ele está lá. É um sonho de doente delirante. O Monge entra e fala, ao passo que o ator que interpreta Dimitri está deitado no proscênio.

Esta cena será confiada não a atores, mas a cantores. Não se trata aqui de uma declamação com música, nem de melodeclamação, de que, em geral, não gosto, mas de um recitativo. Como em *Don Giovanni* de Mozart.

A música pulsante continua e, de repente, em algum lugar, ela desaparece, um acorde, e o lado recitativo é suspenso... É como se Grigori (no proscênio) voltasse a si: “O que há?” Depois, volta a delirar, assim temos novamente uma cena de “sonho profético”. Como se diz: “Eu sonhei com tal coisa, algo vai acontecer”.

E, de repente, não há mais música, o sonho desaparece: “Está decidido. Sou Dimitri, sou o tsarievitch [o filho do tsar]”. Alguma coisa do gênero. Será bonito.

70. O silêncio do povo, mencionado por Púschkin no final de *Boris* constituiu um problema sério para Meierhold – como para todos os encenadores! Ele afirmou: “Eu direi que é genial o encenador que souber encarnar no palco essa indicação cênica”. Por todas essas instruções dadas a Prokófiev, é possível perceber, ao mesmo tempo, a paixão de Meierhold, sua precisão e seu rigor (cronometragem, remissão às réplicas e às páginas do texto).

71. Trata-se de um trecho do caderno composto por Mikhail Korenev para Prokófiev. Cf. supra, Carta a Serguêi Prokófiev, nota 53. O texto é um dos raros registros nos quais as indicações fornecidas pela carta e pelo caderno divergem, uma vez que a carta não faz alusão a este quadro que, por sua vez, foi suprimido por Púschkin no texto publicado em 1831, mas Meierhold o restabelece como também o fez Boris Sushkevitch em sua encenação da peça no Teatro Acadêmico do Drama de Leningrado, em 1934.

No quadro da fonte, o Monge mau será lembrado, haverá uma reminiscência dele. Mas há aqui uma atmosfera malsã. É preciso apenas que isso não seja escutado como melodeclamação. O texto será dito de acordo com determinadas notas, com instruções entonativas⁷². Às vezes uma linha é como que cantada para mostrar que se trata de um canto. É quase uma cena de ópera. É preciso refiná-la muito. É como um sonho. Pois, no sonho, podemos ver meias-cabeças, meios-troncos, coisas confusas de pesadelos. E Grigori geme, geme. Como em Shakespeare, quando Macbeth geme ou quando Ricardo tem uma cena de visões. Talvez, subitamente, uma lembrança de Varlaam e Missail e uma canção melancólica. Há uma acumulação de imagens musicais, uma culminação. Toda a cena terá como ligadura diversos extratos musicais, e ela junta e reúne os trechos. Será uma coisa completamente diferente do resto. E, para o público, será um repouso.

Observação: Grigori – barítono ligeiro
O monge – baixo *profundo* (tempestuoso)

3. O Ator Treinando:

algumas experiências dignas de nota*

A cena é um meio cujos habitantes são os atores.
FRANCO RUFFENTI¹

Quando, em 1930, o ator Mikhail Tchékhov, sobrinho de Anton Tchékhov e emigrado há dois anos, quer fundar uma escola de teatro em Paris com a intenção de formar atores para representar os clássicos em russo e em francês, Pierre Lazareff se espanta, no jornal diário *Paris-Midi*, e assinala que “eles terão que se entregar a uma ginástica muito rigorosa antes de se apresentar ao público”.

O que é, afinal, essa “ginástica muito rigorosa” que espanta, naquela época, os franceses e que caracteriza a escola russa? É o treinamento do ator antes de qualquer atuação cênica, são os exercícios que compõem esse treinamento. Eles não têm nada a ver com ginástica, mesmo que, às vezes, possam a ela se assemelhar. Eles constituem um dos momentos necessários da formação dos atores, quer se trate de formação inicial ou de formação contínua. Esse treinamento pode permanecer estável ou evoluir ao longo das aventuras profissionais e das exigências pessoais de cada ator.

Nos teatros de pesquisa na Europa do início do século xx, os exercícios têm como objetivo preparar o ator para o trabalho do palco,

* Este texto foi publicado na coletânea *Le Training de l'acteur*, produzida a partir de conversas e debates organizados no CNSAD pelo coletivo de reflexão “Poursuites” (integrado por Marcel Bozonnet, Claire David, Emmanuel Wallon, e por mim, entre outros). O material foi reunido por Carol Muller. Paris/Arles: Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique/Actes Sud-Papiers, 2000, p. 31-56 (N. da E.: Tradução de Fátima Saadi).

1. Le Milieu-scène: pré-expression, énergie, présence, em *L'Energie de l'acteur*, Bouffonneries, n. 15-16. Lectoure, 1987, p. 35.

72. Cf. o trabalho realizado com o compositor Mikhail Gnessin a partir dos anos de 1910.

ensinam o ator a aprofundar o conhecimento de seu esquema corporal, a testar e a dominar seu gestual e seus movimentos, para evoluir num espaço-tempo particular, o da cena. Eles visam a afastar o ator dos condicionamentos físicos habituais, psíquicos e sociais que marcam seu corpo. Eles ajudam a lutar contra os estereótipos de comportamento que qualquer sociedade impõe às mulheres e aos homens que a ela pertencem; ajudam a compreender as leis do movimento e da expressividade cênica e a se liberar do corpo "cômoda falante", do "corpo-gramofone", do qual falava Vsévolod Meierhold, para conquistar e apropriar-se de um corpo de teatro – ao mesmo tempo subjugado, porque submetido a regras (outras regras), e livre porque a invenção nasce apenas quando a assimilação e o domínio das regras permitem ao ator fazer tudo – um "corpo dilatado", segundo a expressão de Eugenio Barba, um "corpo em jogo"².

O EXERCÍCIO, INSTRUMENTO NECESSÁRIO DE ADAPTAÇÃO ÀS ESPECIFICIDADES DO MEIO CÊNICO

As revoluções teatrais do início do século XX no Ocidente não dizem respeito apenas ao espaço, ao tempo, ao dispositivo e à organização material da cena – *screens** de Edward Gordon Craig, construção ou "bancada de atuar"** de Meierhold – dos quais temos documentos iconográficos importantes. As revoluções dizem respeito também, e, em primeiro lugar, aos atores, aqueles que dão vida ao edifício teatral, suas "pedras vivas" como sugere Craig no congresso de Volta³.

O desenvolvimento da encenação e a necessidade de uma preparação do ator fora das instituições acadêmicas herdadas do século XIX fizeram nascer uma reflexão sobre a pedagogia, sobre a escola, sobre o ensino e o exercício, bem como sobre o processo criativo. Essa reflexão foi, primeiro, conduzida pelos encenadores, Stanislávski e Meierhold – os dois pólos extremos da re-fundação teatral na Europa, no despojar do século XX –, e também por Vakhtângov, Copeau e outros. Eles baseiam o teatro numa revalorização da arte e do ofício de ator que eles não se contentam mais em instalar num face a face com os modelos fixados pelo *papel*. Um, Stanislávski, centra o trabalho do ator no estudo da psicologia da *personagem*, no uso de sua memória afetiva, na pesquisa de um estado criador orgânico.

2. Cf. *Le Corps en jeu*, org. de Odette Aslan. Paris: CNRS Editions, reimpressão, 1996.

* Grandes biombo móveis que interagem com a iluminação (N. da E.).

** No original, *établi de jeu*, que designa a bancada de trabalho do carpinteiro (N. da T.).

3. Esse congresso aconteceu em Roma, em outubro de 1934, sob os auspícios da Reale Accademia d'Italia. Durante oito dias, delegados vindos da Europa inteira discutiram problemas suscitados pelo teatro contemporâneo.

O outro, Meierhold, está em busca de uma teatralidade não cotidiana, construída, na qual, em lugar do corpo natural preconizado por Stanislávski, coloca em evidência o corpo, que poderíamos chamar de "versificado" (em oposição ao corpo prosaico de todos os dias), de um ator *polivalente*, malabarista, acrobata, músico, dançarino. Tanto para um, como para outro, entretanto, quer se trate do teatro-espelho da vida, de um teatro realista, ou do teatro "país das maravilhas"⁴ e de seu "realismo musical" ou "fantástico", a cena é um meio diferente da vida, diferença que é necessário levar em conta para dar ao ator os instrumentos, seja para criar, como na vida⁵, seja para compreender as leis do teatro, que são diametralmente opostas às leis da vida⁶.

No momento do realismo socialista stalinista, quando se impôs a interpretação rasteira do realismo como pura imitação de uma vida plasmada por uma vontade de conformidade com a ideologia dos anos de 1930 a 1950, as idéias de Stanislávski foram enclausuradas numa doutrina petrificada e o trabalho criador do ator, no qual o exercício desempenha um papel tão importante, eclipsou-se. E, então, seu "corpo-da-vida"⁷ lhe bastava. Contudo, Stanislávski procurou sempre conceber para o ator meios de se aperfeiçoar, de se transformar, pelo domínio de técnicas capazes de pôr em ação seu supra-consciente criador, domínio obtido por diferentes tipos de exercícios de concentração.

Meierhold fez muito precocemente a descoberta essencial de que as palavras não coincidem com as reações, as expressões físicas, que a linguagem verbal é diferente da linguagem do corpo e que o corpo tem sua própria linguagem⁸, a da gestualidade cênica. Ele quer aperfeiçoar o corpo do ator pelos exercícios que põem em jogo a memória do teatro (seguir os passos dos atores italianos de outrora, por intermédio de exercícios efetuados sobre *scenarii* de *Commedia dell'Arte*, retomada refletida e não nostálgica de seus percursos cênicos), a versatilidade do ator, sua presença diante do outro (parceiro, espectador), sua relação com o espaço e com os objetos. Para ele, como para Craig, o *movimento* – tomado em sentido amplo – constitui o elemento mais importante na arte do teatro⁹. Em meados da década

4. Cf. em especial Vsévolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, 1891-1917, tomo 1, Lausanne: L'Age d'Homme, 1973, p. 86.

5. Uma das condições do estado criador do ator que põe a imaginação a serviço da realidade é o "sc mágico" de Stanislávski.

6. Cf. o belo artigo La Baraque de foire (1914), em *Écrits sur le théâtre*, 1891-1917, tomo 1, p. 249. Esse artigo é dirigido por Meierhold aos atores.

7. Não confundir com o corpo-em-vida, cf. Eugenio Barba, *Le Corps dilaté*, em Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'Energie qui danse, Bouffonneries*, n. 32-33, Lectoure, p. 34.

8. Du théâtre, em *Écrits sur le théâtre*, tomo 1, p. 117.

9. Cf. Eduard Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, em *De l'art du théâtre*, Paris: Lieutier – Librairie théâtrale, s.d., p. 115 (N. da T.: em português, ver a tradução de Redondo Júnior: Gordon Craig, *Da Arte do Teatro*, Lisboa: Arcádia, s.d.).



13. O Corno Magnífico, de F. Crommelinck, encenação de Meierhold, 1922. Manifesto do construtivismo cênico e da atuação biomecânica (Coleção B. P.-V.).

de 1930, Stanislávski se volta para o método das ações físicas e para os exercícios que a ele se ligam, em grande parte sob a influência de Meierhold e de suas pesquisas, às quais ele sempre esteve atento, por intermédio de informantes zelosos.

O treinamento do ator, isto é, um conjunto de exercícios ou *training*, como é mais freqüentemente designado hoje em dia, é, segundo Franco Ruffini, "o processo artificial por intermédio do qual o ator se adapta ao meio-cena". O *training* é um trabalho "contínuo, prolongado, coerente e independente (em princípio) dos espetáculos nos quais o ator está envolvido durante o mesmo período. Os espetáculos concernem a uma cena específica, o processo de adaptação concerne ao 'meio-cena'". Mas "na prática, o *training* pode se integrar ao espetáculo, ele pode até ser a preparação do espetáculo"¹⁰.

Preparação para o movimento cênico, processo consciente de adaptação a certo tipo de cena e de teatro — aquele no qual age não mais a personagem, mas o ator que a representa —, os exercícios canônicos de biomecânica puderam, assim, ser integrados, em 1922, ao *Corno Magnífico*, encenado por Meierhold, espetáculo-manifesto do construtivismo cênico. Depois disso, os exercícios que fazem parte do *training* do ator meierholdiano dos anos vinte não aparecerão mais tais quais no palco: porque, segmentando as ações cênicas, esses exercícios se destinam apenas a dar ao ator a sensação do movimento

consciente apropriado ao espaço cênico, e a desenvolver nele os músculos do seu corpo de teatro, abrindo-o ao conhecimento de si nas especificidades desse espaço. Mas os princípios (os "enunciados"¹¹) que estruturam os movimentos do ator quando ele está treinando, organizarão as modalidades de seu jogo cênico. Às vezes, exercícios suplementares, específicos, de biomecânica, serão elaborados para tal ou qual espetáculo (foi o caso de *A Dama das Camélias*, em 1934).

Aplicada nos dias de hoje pelos atores de Thomas Ostermeier no espetáculo *Um Homem é um Homem* (Die Baracke, Berlim, 1998), a biomecânica produz um virtuosismo gritante que, em alguns momentos, esmaga a peça de Brecht, porque a atuação leva em conta os exercícios, mais que os princípios e o sentido da biomecânica: trata-se de utilizá-los por si, por sua energia, sua força demonstrativa, espetacular e não por tudo o que eles podem transformar profundamente no corpo, e na relação com o outro, com o espectador, o espaço e o texto. Mas, nos espetáculos seguintes do jovem grupo, pode-se compreender a contribuição indireta desse treinamento intensivo que leva a uma abordagem específica do espaço e do parceiro¹².

UM REPERTÓRIO DE EXERCÍCIOS PRATICADOS EM "ESTÚDIO"

Segundo F. Ruffini, não existiria um "processo de adaptação [ao meio cênico] definido, mas apenas a necessidade e a lógica de um tal processo: sabe-se em direção a que objetivo ele deve tender, ignora-se de que modo e segundo quais modalidades deve-se alcançá-lo"¹³.

Na prática de Stanislávski e de Meierhold, a busca de leis para o teatro está muito presente. As que são formuladas de modo experimental ao longo de suas investigações são exploradas, testadas ou aplicadas nos exercícios criados para e com o ator, nos lugares à margem dos teatros que, a cada época, serão designados por Meierhold como "estúdio", "ateliê" ou "laboratório", enquanto que Stanislávski permanecerá sempre fiel ao termo "estúdio". Mas, paradoxalmente, para Meierhold, os exercícios dão aos atores que os praticam a possibilidade de transgredir as leis do teatro para obter maior expressividade, maior eficácia diante do espectador. Meierhold não vai obrigar nenhum de seus atores a participar das sessões do ateliê de biomecânica: desde 1924, o ateliê de boxe poderá substituí-los com vantagem. Reivindicada como procedimento científico, a busca das leis é acompanhada por um pragmatismo que permite que cada um encontre sua

10. F. Ruffini, *Le Milieu-scène*, op. cit., p. 47.

11. Traduzidos em *Exercice(s), Bouffonneries*, n. 18-19, L'Éclat, 1989, p. 215-219.

12. Cf. C. Siréjols-Hamon, *Les Jeunes créateurs berlinois à l'heure du métissage artistique*, em *Art Press Special, Le Cirque au-delà du cercle*, out. 1999.

13. *Le milieu-scène*, op. cit., p. 48.

via, seu caminho. Como diz ainda Ruffini, “a eficácia se mede pelo grau de adaptação que o ator adquire pouco a pouco”¹⁴.

A história da constituição do repertório de exercícios biomecânicos, que Meierhold jamais desejara publicar, de medo que, isolados do resto dos seus ensinamentos, eles sejam interpretados como receitas, é reveladora dessa abordagem científica. De 1913 a 1917, em seu Estúdio de Petersburgo, Meierhold constrói, com sua turma de Técnicas dos Movimentos Cênicos, exercícios sobre a relação entre o gesto e o movimento, que vão do mais simples ao mais complicado e que aplicam o princípio do coreógrafo italiano Guglielmo Ebreo da Pesaro, “*partire del terreno*” – saber se adaptar à configuração do lugar de atuação: é preciso executar os movimentos “num círculo, num quadrado, num triângulo”, ao ar livre ou em recintos fechados¹⁵; Meierhold trabalha sobre a relação música, ritmo e movimento, estudando os *scenarii*, vestígios escritos do jogo dos antigos atores, com historiadores da *Commedia dell'Arte*, numa pedagogia inovadora, ao mesmo tempo teórica e prática, imediatamente aplicada pelos alunos que acompanham a pesquisa. Os exercícios desenvolvem o movimento cênico em estreita relação com o espaço no qual ele se desenrola, com os objetos manipulados, numa relação contrapontística com a música. Mais tarde, em 1918-1919, a Escola de formação do ator que Meierhold cria em Petrogrado estabelece um programa de trabalho detalhado para o ator: ginástica (orientada para o desenvolvimento da flexibilidade e da destreza), esgrima, dança, esportes coletivos e a configuração do material que havia sido assim trabalhado na aula de “movimento cênico”, com exercícios específicos que têm como objetivo a racionalização do movimento, a compreensão do ritmo, o desenvolvimento do sentido do tempo, a descoberta do elo entre movimento e emoção, entre palavra e movimento, sendo este último considerado como uma impulsão para a palavra¹⁶. Em 1921-1922, em seu Laboratório de técnicas do ator, Meierhold elabora, com seus “estagiários” Valeri Inkijinov e Mikhaïl Korenicv, uma série de exercícios de biomecânica que concentram todas as pesquisas desenvolvidas desde os anos de 1910 sobre a dança¹⁷ e sobre a arte do ator, por meio do estudo experimental da *Commedia dell'Arte*, de um estudo bibliográfico e iconográfico dos teatros orientais, da observação e da análise da arte dos grandes atores ocidentais¹⁸ de seu tempo e,

14. Idem, p. 49.

15. Programme d'étude du Studio de Meyerhold pour l'année 1914, em *Écrits sur le théâtre*, tomo 1, p. 244.

16. Atualmente, no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática (CNSAD), a bailarina Carolina Marcadé trabalha nessa direção.

17. Sobre sua história e sua prática: Meierhold dançou num espetáculo de Mikhaïl Fokine.

18. Ver o papel que desempenham para a reflexão de Meierhold os atores Di Grasso ou Salvini, cf. *Écrits sur le théâtre*, tomo 4, 1936-1940, Lausanne: L'Age d'Homme, 1992, p. 357.



14. Exercício de biomecânica (GVyTM, Ateliês Superiores de Encenação), Moscou, 1922.

enfim, por meio da observação das técnicas das diferentes disciplinas circenses. Os resultados dessas pesquisas são organizados em função das grades racionais fornecidas pelas ideologias da época (marxismo, produtivismo, taylorismo) e pelas descobertas da psicologia objetiva americana, da teoria periférica das emoções (W. James) e da reflexologia soviética (I. Pávlov, I. Bekhterev).

TEATRO, DANÇA, MÚSICA, TODO UM CONJUNTO DE MATERIAIS

A biomecânica, treinamento para o movimento cênico, coexiste, na formação do ator segundo Meierhold, com numerosas outras disciplinas, o que se tende, com frequência, a esquecer. Esses exercícios são considerados como *escalas* para os atores: os pianistas constroem seus “dedos de música”, os atores devem construir seu corpo de teatro. Poderíamos também evocar a dança, porque o trabalho de um ator treinado desse modo se torna uma espécie de dança na qual “as palavras [...] não são mais do que desenhos sobre a tela dos movimentos”¹⁹. Mas os atores meierholdianos têm também a obrigação de praticar a dança sob suas diferentes formas, visto que ela deve fazer parte das técnicas de atuação deles. “Onde, então, o corpo humano, ao colocar sua maleabilidade a serviço da expressividade, atinge seu

19. *Du théâtre*, em *Écrits sur le théâtre*, tomo 1, p. 185.



15. Estudo de biomecânica, 1922. Desenhos de V. Lioutse, aluno dos Ateliês. Da esquerda para a direita, cavalo e cavaleiro; caminhada a três em círculo; caminhada com o companheiro nas costas; caminhada carregando o corpo de um companheiro (D.R.).

mais elevado brilho?" pergunta-se Meierhold. E ele mesmo responde: "Na dança. [...] Ali onde a palavra perde sua força expressiva começa a linguagem da dança"²⁰.

A história da elaboração dos exercícios de biomecânica²¹, sempre acompanhados de música, o que, em geral, também se costuma esquecer, permite compreender por que as regras que os sustentam se encontram em outras tradições teatrais ou coreográficas. Assim o *otkaz* (palavra russa que significa "recusa"), princípio segundo o qual qualquer ação numa dada direção deve começar por uma fase em direção contrária, é uma outra designação do princípio de oposição ou de dinâmica dos contrários que Eugenio Barba descobre e teoriza ao estudar as práticas orientais teatrais e coreográficas. O *otkaz* leva a uma complexificação visível do desenho das ações cênicas, a deslocamentos plásticos e não lineares. Em sua linguagem produtivista do início dos anos vinte, Meierhold afirma: "Toda arte é organização

20. Idem, p. 129-130.

21. Para mais detalhes sobre a biomecânica, ver B. Picon-Vallin, *Meyerhold, Les Voies de la création théâtrale*, v. 17. CNRS Editions, 1999, reimpressão, p. 104-125, e *Réflexions sur la biomécanique*, em *Les Fondements du mouvement scénique*, La Rochelle: Rumeurs des âges/Maison de Polichinelle, 1993, p. 61-75. Em português, ver "Reflexões Sobre a Biomecânica de Meyerhold", tradução de Denise Vaudois em B. Picon-Vallin, *A Arte do Teatro: Entre Tradição e Vanguarda. Meyerhold e a Cena Contemporânea* (org. Fátima Saadi), Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006, p. 53-65.

de um material". Outros falarão, depois dele, dos "segredos do ator". Uma e outra formulação designam fenômenos idênticos: a alteração do equilíbrio e de sua recuperação pela consciência do deslocamento do centro de gravidade do corpo, a precisão do relance que permite um cálculo exato do espaço a administrar, a consciência do próprio peso, do peso do ou dos parceiros permitindo um controle de todos os momentos. Os princípios são similares, as técnicas de realização e os exercícios diferem. O ponto de partida é o engajamento do corpo todo e a organização consciente desse engajamento: "Toda a biomecânica se baseia neste fato: se a ponta do nariz trabalha, o corpo todo também trabalha"²².

TREINAMENTO FÍSICO, TREINAMENTO MENTAL

Esses exercícios conduzem a um teatro que leva amplamente em consideração a linguagem do corpo, porém eles não envolvem apenas o corpo, o olhar, a voz, o movimento, o gesto. "Treinamento! Treinamento! Mas se é um treinamento que exercita apenas o corpo e não a cabeça, muito obrigado! Não preciso de atores que, porque sabem se movimentar não sabem pensar"²³, insiste Meierhold. Barba vai na mesma direção, quando escreve: "Se há uma aprendizagem ou um *training* físico, deve existir uma aprendizagem ou um *training* mental. É preciso trabalhar sobre a ponte que liga a margem física e a margem mental do processo criativo"²⁴. Os exercícios permitem desenvolver um novo comportamento, novos modelos para se mover, agir, escutar, reagir, que não devem ser simplesmente repetidos e copiados, mas que vão atingir o artista em seu ser mais íntimo.

Para Meierhold, o exercício é "uma ficção pedagógica" que tem este duplo objetivo. O exercício ensina a pensar com o corpo, o modo de se deslocar pode revelar um modo de pensar e Meierhold acreditava que os bons atores pensavam com as pernas. O treinamento físico é aqui indissociável do exercício mental e Ariane Mnouchkine fala de "desenvolver os músculos da imaginação"²⁵, assim como fala de desenvolver os músculos do corpo. O *training* tem aqui dois objetivos: transformar a maneira de o ator se movimentar no palco, que não tem nada a ver com o chão do dia-a-dia, segundo a expressão de Mnouchkine²⁶, dando-lhe modelos de segmentação da ação cênica que ele pode repro-

22. V. Meyerhold, *Enoncés sur la biomécanique*, em *Exercice(s)*, p. 215.

23. *Écrits sur le théâtre*, tomo 4, p. 315.

24. Le corps dilaté, em *L'Énergie qui danse*, p. 35.

25. O poeta Boris Pasternak utilizará a expressão "musculatura da imaginação" numa carta que envia a Meierhold, depois de ter visto a encenação de *O Inspetor Geral*.

26. Intervenção de A. Mnouchkine no Conservatoire national supérieur d'art dramatique, em 15 de fevereiro de 1999.



16. Exercício de biomecânica: salto por cima do companheiro, executado sobre o teto do teatro de Meierhold, fim dos anos de 1920 (Coleção B. P.-V.).

17. Estudo de biomecânica, pontapé no nariz. Teatro Meierhold (Coleção B. P.-V.).



duzir segundo diferentes combinações, em outros contextos, e transformar seu estado de espírito cotidiano em estado de espírito criador.

A biomecânica foi caracterizada pelos estudantes que a praticavam como "um tapete voador". Não que ela ensinasse os atores a voar, mas ela lhes proporcionava um outro tipo de espacialização, ela lhes comunicava o gosto pelo risco controlado e lhes permitia ultrapassar o medo em ações "extra-ordinárias" que eles realizavam em cena. Corpo dilatado, espírito dilatado, dirá Barba²⁷. Uma série ainda pouco conhecida de fotografias de atores meierholdianos exercitando-se, no fim dos anos vinte, sobre o teto de um prédio em Moscou, é reveladora da maneira pela qual a audácia ponderada dos atores se inscreve numa dada época e na utopia de superar um mundo velho e construir um mundo novo para o qual a cena é um campo de experimentação.

MARCOS PARA UMA HISTÓRIA DO *TRAINING* DO ATOR

É possível aquilatar as transformações sofridas pelo teatro e pela pedagogia do ator quando se passa da descrição feita por Sarah Bernhardt da "aula de postura" do Conservatório à descrição dos cursos de biomecânica ou do trabalho de Jacques Lecoq sobre o que ele chama de "corpo poético"²⁸. Sarah Bernhardt se demora nos exercícios do "tio Elie", que se empenhava em ensinar a "andar, a sentar, a se manter de pé com graça, com harmonia": "nós andávamos com a solenidade de camelos!" conclui ela, enumerando outros exercícios sobre os tipos de saídas possíveis e, sobretudo, a respeito das diferentes "posturas": sentar-se com dignidade, deixar-se cair com desalento, "a postura revoltada", "a postura desanimada", a "irônica"... Clichês gestuais, atitudes padronizadas e convencionais, domesticação de corpos idênticos e coagidos pelas leis da etiqueta, mais que pelas do palco, as quais era preciso, segundo a atriz, esforçar-se para esquecer o mais rápido possível. Contudo, mesmo no âmbito desse ensino estereotipado, o professor intuía uma regra fundamental para o teatro, cuja importância Sarah Bernhardt reconhece, sublinhando assim sua exatidão: "o gesto deve preceder a palavra"²⁹ – o mesmo será dito, desde o início dos anos de 1910, por Meierhold, que pôde admirar o trabalho da atriz francesa, ou por Grotóvski, nos anos sessenta: "Gravem na memória: o corpo deve trabalhar primeiro. Depois vem a voz"³⁰.

27. Cf. Le Corps dilaté, em *l'Energie qui danse*, p. 38 e s.

28. Cf. Le Corps poétique, ANRAT, n. 10, Actes Sud-Papiers, 1997.

29. Cf. Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre: la voix, le geste, la prononciation*, Paris: L'Harmattan, 1993, p. 114-116. (Coleção Les Introuvables.) S. Bernhardt sai do Conservatório em 1862. Morre em 1923.

30. Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, trad. C. B. Levenson, op. cit., p. 168 (N. da T.: Em português, ver a tradução de Aldomar Conrado: J. Grotowski, *Em Busca de um Teatro Pobre*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971).

Após a efervescência do questionamento teatral sobre a pedagogia e o exercício, no primeiro terço do século XX, a linguagem do corpo se torna o recalque dos regimes totalitários, que não o exaltam a não ser sob seu aspecto militar e esportivo. Apatia ou congelamento dos corpos de teatro, transformados nos corpos da justa medida, balizada pela exclusão de todos os desvios, e depois reduzidos a nada pelos sofrimentos, desastres e abusos da Segunda Guerra Mundial e dos campos de concentração. Nos países do Leste Europeu, é por percursos e estratégias muito complexos que o corpo voltará a participar do jogo, numa difícil caça ao tesouro, na qual a bricolagem das fontes e das influências constitui a única solução para superar as proibições³¹.

Na França, Etienne Decroux, ex-aluno do Vicux-Colombier, trabalha em 1931-1933 com Jean-Louis Barrault, que conheceu por meio de Charles Dullin. Pouco valorizados em Paris, onde reina o teatro de texto, o ensino e a Escola de Decroux serão mundialmente reconhecidos a partir de 1959. No fim de 1956, Jacques Lecoq funda, depois de uma longa estadia na Itália, sua Escola internacional de mímica e dança. E, depois de uma passagem por Moscou, é também no fim dos anos cinquenta que Jerzy Grotowski começa suas pesquisas em Opole, Polônia. Seu Teatro-Laboratório será continuado pelo Odin Teatret de Barba, discípulo de Grotowski instalado na Dinamarca. Sustentados por espetáculos como *O Príncipe Constante* e *Apocalypsis cum figuris*, que marcaram muito profundamente aqueles que os viram, o conceito e a prática do "training" se disseminam pela Europa, por conhecimento direto, e, na maioria das vezes, indireto. A partir de 1963, a reputação de Grotowski, sua "lenda", vai se ampliando, ainda em vida dele, levando certos grupos a acreditarem que o training é condição suficiente para se tornar ator. Separada de seu conteúdo, de seu contexto, a pesquisa de Grotowski origina, na verdade, grandes mal-entendidos e Nicola Savarese pode falar de "um mito do training e dos exercícios físicos"³². "Este training, que, para muitos grupos, se constitui no objeto mesmo dos espetáculos"³³, escreve Odette Aslan em 1993.

De fato, os exercícios são apenas a parte visível de um "processo unitário e indivisível", profundo, determinado pelas especificidades da vida de um grupo em processo de pesquisa, pela intensidade e "temperatura" de seu envolvimento³⁴.

Para Jerzy Grotowski, diretor de teatro, o training concerne à preparação para o ofício de ator, mas ele constitui também um meio de

31. Cf. B. Picon-Vallin, *Amère revanche des corps à l'Est*, em *Le Corps en jeu*, p. 323-329.

32. Nicola Savarese, *Training et point de départ*, em *L'Energie qui danse*, p. 234.

33. Un nouveau corps sur la scène occidentale, em *Le Corps en jeu*, p. 312.

34. Ver supra, nota 32.

alcançar um aprimoramento pessoal, fora da profissão, e de conquistar uma "inteligência física"³⁵. Diz Grotowski, em 1964:

Em nosso teatro, nós nos apegamos particularmente ao treinamento do ator e ao estudo das leis que regem o ofício. Fora dos ensaios e das apresentações, os atores fazem de duas a três horas de exercício por dia [...] Isso lembra um pouco um trabalho científico de pesquisa. Tentamos descobrir certas leis objetivas que regem a expressão humana. O material inicial nos é fornecido por sistemas de atuação já elaborados, como os métodos de Stanislávski, Meierhold, Dullin, ou pelos sistemas de treinamento do teatro clássico chinês e japonês ou ainda pelo drama dançado da Índia e, enfim, pelas pesquisas dos grandes mímicos europeus (por exemplo, Marceau), pela experiência prática assim como pelos estudos teóricos dos que trabalham no campo da expressividade e também pelas pesquisas dos psicólogos que estudam o mecanismo das reações humanas (Jung e Pávlov). Podemos afirmar, sem incorrer em exagero, que cada estréia do "Laboratório" custa um trabalho extenuante, um trabalho de condenado por parte dos oito atores que compõem a trupe³⁶.

Em *Em Busca de um Teatro Pobre*, Grotowski mostra que seu método é, como o de Meierhold, não cumulativo, mas comparativo, e que ele extrai seu conhecimento de diversas tradições, como os refundadores do começo do século:

Eu tentei, na medida do possível, pôr-me ao corrente das tendências que, na Europa ou em outros lugares, prevalecem na formação do ator. O que me pareceu mais importante foram os exercícios de Dullin, os estudos de Delsarte sobre as reações extrovertidas e introvertidas no comportamento do homem, as "ações físicas" de Stanislávski, o "training biomecânico" de Meierhold e as tentativas de Vakhângov, que buscavam ligar a expressão exterior ao método de Stanislávski. Fui tocado pela formação do ator no teatro oriental, na Ópera de Pequim, primeiro, mas também no *kathakali* hindu e no nô japonês. Poderíamos multiplicar os nomes e os sistemas. O método que elaboramos não é, entretanto, uma reunião de receitas apanhadas aqui e ali, mesmo se nós utilizamos às vezes, depois de os ter adaptado e transformado, elementos de métodos diversos. Realmente, o que nos parece mais importante em nosso método, é que ele não visa a ensinar ao ator receitas, sejam elas quais forem; nós também não o ajudamos a fabricar para si um "arsenal de recursos", não se trata de uma via dedutiva, da adição de saberes diferentes. [...] É uma via negativa: eliminação das resistências, dos obstáculos e não a adição de recursos e receitas³⁷.

No entanto, a diferença aparece imediatamente, porque não se trata de um método para o ator, porém, mais amplamente, de uma experiência espiritual, profundamente marcada pelo pensamento e pela metafísica orientais. É um outro tipo de teatro que se elabora, "ato total" da parte

35. Idem.

36. J. Grotowski, "Godzina niepokoju", conversa com J. Grotowski, realizada por J. Falkowsky, em *Odra*, 1964, n. 6, p. 58. Traduzido para o francês em Jacek Burzyński; Zbigniew Osinski, *Le Laboratoire de Grotowski*, Varsovie: Interpress, s. d., p. 36.

37. *Vers un théâtre pauvre*, primeira publicação em *Cahiers Renaud-Barrault-Répertoire international*, n. 55, 1966; editado em seguida pelo Odin Teatret em 1968 e depois por La Cité - l'Age d'Homme, em 1971. Sobre o treinamento do ator em Grotowski ver, nesta última edição, p. 101-169.

do ator, para quem os exercícios não podem mais ser considerados como operações preparatórias para esse "ato total". Aliás, a partir de 1970, Grotóvski começa a abandonar o teatro enquanto arte do espetáculo³⁸.

TRAINING COLETIVO, TRAINING INDIVIDUAL

No Ocidente, nenhum treinamento é unanimemente adotado, definido, rigoroso, ao contrário do Oriente, onde o habitual é transmitir formas complexas e codificadas, nas quais texto, canto, gestual, movimento estão inextricavelmente imbricados e devem ser precisamente memorizados. No Oriente, a formação do artista de teatro começa desde tenra idade e toda a sua vida profissional é uma longa formação contínua, ainda mais que lá o teatro é uma arte de síntese que requer o domínio de diferentes disciplinas.

Aqui, o *training* só pode ser evolutivo, para se adaptar ao desenvolvimento dos homens e mulheres que o praticam, ao teatro que eles fazem e que se modifica em função da História e da história deles. Ariane Mnouchkine fala do envelhecimento dos exercícios e acha que cada espetáculo exige seus próprios exercícios, capazes de introduzir o ator ao mesmo tempo nas imagens desse espetáculo e nas técnicas corporais que ele implica. Assim funcionam os ateliês de Bharata Natyam ministrados por Maitreyi para *Noite de Reis*, em 1982, ou os cursos de tambor coreano dirigidos por Han Jae Sok para *Tambours sur la digue* (1999). É preciso, aliás, distinguir os exercícios de ginástica pura, destinados ao aquecimento ou a preparar os atores para superar as dificuldades específicas de um dado espetáculo (da corrida, para *L'Indiade*, à musculação pesada, para *Tambours sur la digue*) dos exercícios criativos sob a orientação de mestres orientais: para *L'Indiade*, um ateliê de *abhinaya* dirigido por Kalanidi Narayanan treina os atores para um trabalho de expressão a partir de cenas cotidianas antes de passarem para o palco³⁹.

Os primeiros exercícios de Grotóvski em Opole incluem dança clássica, pantomima, acrobacia. Em 1960, exercícios vocais e respiratórios constituirão a preparação específica de *Sakuntala*. Mas Grotóvski evolui, considerando que "nenhum treinamento pode se transmutar em atos". Os diferentes exercícios são, então, concebidos como testes, e

eles sempre foram muito relativos. Eles tinham um sentido porque inseriam o que se fazia numa disciplina e porque exigiam precisão. Mas, mesmo durante nossa experiência desse período, a disciplina e a precisão eram totalmente desprovidas de sentido se não tivessem

38. *Le Laboratoire de Grotowski*, p. 11.

39. Kalanidi Narayanan assistiu e participou, em seguida, da última fase de ensaios do espetáculo. Maitreyi também preparou os atores para o trabalho em *L'Indiade*.

como fundamento a espontaneidade do homem. Quer dizer, se o homem não observasse a precisão dos elementos do exercício, realizando-os cada vez de novo à sua maneira⁴⁰.

À sua maneira, Eugenio Barba vai no mesmo sentido:

Nos primeiros tempos de nossa existência, todos os atores faziam juntos os mesmos exercícios com um ritmo coletivo comum. Depois, percebemos que cada indivíduo tem seu próprio ritmo. Alguns têm um ritmo vital mais rápido, outros, mais lento. Nós começamos a falar de ritmo orgânico no sentido de variação, pulsação, como o ritmo do nosso coração impresso num eletrocardiograma. Essa variação microscópica, mas contínua, revelava a existência de uma onda de reações orgânicas que envolviam o corpo inteiro. O *training* tinha que ser individual⁴¹.

No Odin Teatret não há mais, faz muito tempo, método comum, o trabalho é pessoal e o sentido do trabalho pertence a cada um daqueles que continuam a treinar todos os dias. O *training* não é absolutamente garantia de certeza em relação aos resultados artísticos, "ele é o meio de tornar coerentes nossas intenções"⁴², escreve Barba.

É outro o sentido da separação entre exercícios coletivos e exercícios individuais na prática meierholdiana dos anos vinte. O ator deve ter à sua disposição os dois tipos de *training*; mas o primeiro, biomecânico, prepara-o para o jogo com seus parceiros e com o público, enquanto que o segundo – que deveria ser realizado numa espécie de ateliê pessoal – visa a fins mais específicos, relativos ao uso de um figurino ou à manipulação de acessórios, destinados a se tornar parte do corpo do ator ou objetos-parceiros – por exemplo, desenvolver, com a ajuda de um sortimento de tecidos e por sua palpação, a sensibilidade do tato, a destreza expressiva dos dedos e das mãos, a partir do modelo das mãos dos vendedores de tecidos nos *souks* [mercados] orientais. É assim que, em pleno período construtivista, a modernidade da vanguarda e o passado das tradições se associavam no saber-fazer, no saber-estar-em-cena do "tragi-comediante" meierholdiano, para retomar a expressão então utilizada pelo encenador.

A disciplina da Escola é extrema. Nem o atraso nem a irregularidade são admitidos. O exercício é uma frágil barreira contra as tentações comerciais e o tumulto da vida profissional, e deve ser mantido custe o que custar.

A. VITEZ⁴³

40. J. Grotowski, *Les Exercices*, em *Action culturelle du Sud-Est*, Marseille: 1971, suplemento n. 6, retomado em *Le Laboratoire de Grotowski*, p. 54.

41. E. Barba, *Training: de apprendre à apprendre à apprendre*, em E. Barba, N. Savarese, *L'Anatomie de l'acteur*, Bouffonneries, 1985, p. 134.

42. Idem, p. 135.

43. Antoine Vitez (1982) em *Le Théâtre des idées*, antologia organizada por Daniele Salenave e Georges Banu, Paris: Gallimard, 1991, p. 116.

Os exercícios foram, sem dúvida, os melhores sintomas da necessidade de uma formação séria e polivalente para o ator, concretizando a reflexão dos reformadores do teatro no começo do século, e depois, nos anos de 1960. Eles indicam a necessidade de possuir um autêntico saber técnico, de treinar como o músico, o cantor, o pintor, o desportista, de levar em conta as leis de sua arte e de seu instrumento – o corpo – para ser capaz de transgredi-las com conhecimento de causa e de modo eficaz para obter o impacto desejado. Os exercícios serviram como suportes para a transmissão dos ensinamentos de um mestre, bons ou maus veículos segundo a maior ou menor qualidade dos alunos que os punham em circulação e segundo o grau de compreensão demonstrado por esses discípulos a respeito do espírito, não apenas da forma, desses exercícios. “O” *training* constituiu o núcleo da lenda grotóvskiana, tecida em torno dele pelos discípulos e pela extraordinária repercussão de seus espetáculos e de suas experiências, quando ele já tinha abandonado o teatro-espetáculo.

Hoje em dia, um *training* – que é sempre, para esta arte da memória que é o teatro, um tempo conjugado no presente absoluto – pode representar um modo de se engajar conjuntamente e de forma muito intensiva num percurso de criação: “O que é decisivo é menos o exercício em si do que a temperatura do processo”⁴⁴, afirma Barba. Ele desenvolve a coesão, a cumplicidade, a união de um grupo, de uma trupe em formação ou já constituída, modelando experiências espaço-temporais comuns. Pode ser um aquecimento mais ou menos sofisticado, com mais ou menos foco – genérico ou adaptado a um espetáculo em particular, aos seus desafios específicos, às suas dificuldades físicas. O exercício pode também, em sentido inverso, ser encarado como um meio de “aquecer o espaço”, segundo a surpreendente expressão de Jacques Lecoq. Ele pode, enfim, ser o meio para um ator se manter em forma, conservar-se “em funcionamento”, como diz Myriam Azencot, do Théâtre du Soleil, ou até melhorar esse funcionamento. O sucesso dos múltiplos estágios organizados atualmente pelo Soleil é sintoma disso: neles, os atores podem completar sua formação, freqüentemente muito superficial, adquirir os rudimentos de novas disciplinas e confrontar-se com formas novas, cujos mistérios os exercícios os ajudam a descobrir. Mas a heterogeneidade desses novos conhecimentos torna-os, às vezes, difíceis de digerir.

De fato, o exercício deveria ser considerado como um *jogo* – recordemos as declarações anti-stanislavskianas de Meierhold e depois de Vakhtângov: no teatro, o único estado possível é a alegria, a cena exclui qualquer estado d’alma. Um jogo que permitiria avançar no domínio desse exercício. Quando ele já está assimilado, o ator deveria tratar de pô-lo à prova, de, nele, pôr à prova suas próprias energias,

modelá-las, contê-las ou deixá-las fluir. E inventar, em seguida, outros exercícios. Aprender a aprender é, sem dúvida, a finalidade de um *training* bem pensado, combinando o princípio coletivo e o princípio individual que emerge numa interação lúdica, com seus ritmos próprios – mecânicos, químicos, espirituais. E o que torna um corpo vivo, *presente*, no palco não é a simples execução, mesmo que perfeita, de um bom exercício, considerado como uma receita, mas uma compreensão concreta de seus princípios profundos, uma adaptação pessoal do que ele contém de universal, isto é, sua reinvenção.

44. Citado por N. Savarese, *Training et point de départ, l’Energie qui danse*, p. 234.

4. Ensaios na Rússia/ União Soviética

na trilha de Meierhold*

Os documentos relativos aos ensaios podem ser estudados pelo teatrólogo em função da análise do espetáculo que está sendo preparado. Podem também ser abordados do ponto de vista do método de trabalho teatral que eles revelam. No teatro do início do século XX, quer se trate de Stanislávski, de Meierhold ou de Vakhtângov, figuras tutelares e fundadoras da encenação russa, o ensaio se torna um momento de extrema importância, na medida em que a função do encenador está se definindo e se desenvolvendo e a arte da encenação está em busca de si mesma, de suas bases, de suas justificativas. Incluídos nesse novo processo de encenação, os ensaios, que são sua parte essencial, desprendem-se naturalmente dos ajustes técnicos aos quais seu tempo limitado freqüentemente os restringia até então¹, e se tornam, para o ator, um longo trabalho de aprendizagem do texto e do desempenho no palco e com os parceiros; para o encenador, os ensaios põem à prova seu próprio saber, confrontando seu projeto e suas intuições com as possibilidades dos atores. O tempo dos ensaios deixa de ser utilizado apenas de forma técnica, e imediatamente eficaz, transformando-se num período de pesquisa, de experimentação,

* Originalmente publicado em Georges Banu (org.), *Les Répétitions de Stanislavski à aujourd'hui*. Paris/Arles: Actes-Sud, Alternatives Théâtrales/Académie Expérimentale des Théâtres, 2005, p. 63-87 (N. da E.: Tradução de Fátima Saadi).

1. Falta ainda descobrir muita coisa a respeito da história da encenação e dos ensaios. A abertura dos arquivos franceses e russos pode vir a matizar esse ponto de vista.

de criação e de pedagogia, no qual, ao mesmo tempo em que cria, o encenador forma tanto o ator quanto a trupe, "o conjunto", conceito fundamental na história do teatro russo. A fórmula de Vakhtângov a respeito dos espetáculos que monta no fim de sua curta vida e que diz que os ensaios são "uma escola em torno de um espetáculo"², vale para seus dois mestres, embora suas abordagens sejam muito diferentes.

Ensaio — *Meu Amor* era o título de um dos livros de Efros, publicado em 1975³. Para a encenação russa do início do século XX, que se pensa não apenas em função do espetáculo pontual a realizar, mas em função de uma arte do teatro, da encenação e do autor, que está se inventando, em função de um futuro, de uma utopia que está sendo imaginada, os ensaios são um momento central, durante o qual se tecem as regras, o (ou os) método(s) de trabalho, de abordagens do texto, do espaço, dos companheiros. Durante o período soviético, eles vão adquirir um estatuto privilegiado: a partir do momento em que os espetáculos estão submetidos ao controle dos funcionários da cultura, o micro-mundo dos ensaios pode se tornar abrigo, espaço de liberdade, no qual certos encenadores instigam os atores a pesquisar sem entraves, mesmo se o que é assim criado não pode, evidentemente, ultrapassar a barreira da censura: foi o que ocorreu nos anos de 1965-1980, ditos "de estagnação", com os ensaios de Lioubimov no Teatro da Taganka. De modo mais geral, naquela época, a vida parece muito mais intensa nos ensaios do que fora do teatro. Efros escrevia em 1975: "Os ensaios devem causar alegria. Porque a metade de cada dia da nossa vida se passa em ensaios"⁴. No teatro soviético-russo, os ensaios acabarão por devorar o espetáculo. O período de ensaios vai ser de tal modo ressaltado, valorizado, que se torna o essencial do trabalho teatral, enquanto que seu resultado, o espetáculo, é considerado acessório. Anatoli Vassiliev encena poucos espetáculos, pois seu trabalho inclui ensaios infinitos, e ele não é o único a proceder assim.

ENSAIANDO: MEIERHOLD ATOR, MEIERHOLD ENCENADOR

1898. Meierhold é ator no Teatro de Arte de Moscou que acaba de ser inaugurado. Foi-lhe atribuído o papel de Treplev. Ele ensaia. Toma notas a cada dia. A leitura dessas preciosas anotações mostra como as propostas contidas no caderno de direção de Stanislávski

2. Juri Zavadskij, *Ucitelja i uceniki* (Mestres e Alunos), Moscou: Iskustvo, 1975, p. 220.

3. Anatoli Efros, *Repeticija — ljubov' moja*, acervo Russkij teatr, Moscou: Edições Panas, 1993 (reedição).

4. Idem, p. 5.

se modificam sob a influência de Nemiróvitch-Dântchenko (e de Tchekhov, quando de sua passagem por Moscou, em setembro⁵). O trabalho sobre *A Gaivota* avança, pois, sob a estranha dupla direção que é uma das especificidades do Teatro de Arte.

Às vezes, os ensaios são dolorosos e em seus cadernos Meierhold anota, duas vezes, que chegou a chorar. E, sobretudo, o jovem ator logo se revela crítico: se ele admira o grande talento de Stanislávski "encenador-professor"⁶, protesta contra o tratamento dispensado aos atores — "Sou um ator, não uma máquina, ou um manequim", escreve ao fim de um ensaio muito atrasado do *Mercador de Veneza*⁷ e da obrigação de experimentar absurdas couraças autênticas...

Uma carta que ele envia alguns meses mais tarde a Nemiróvitch-Dântchenko e que não é retirada da posta-restante, equivale a um manifesto do ator: "Nós queremos saber por que nós representamos, o que nós representamos e a quem nós queremos ensinar ou fustigar com nossa atuação"⁸. O ator Meierhold quer "pensar representando", ser "consciente". Mesmo se a ruptura só ocorre mais tarde, em 1902, quando ele fundará sua própria companhia, que dirigirá na qualidade de encenador, Meierhold logo se afasta de um processo no qual, segundo ele, falta o "pensamento", e do público ao qual o Teatro de Arte serve, o público que o financia: ele se sente pouco à vontade na pele de um "divertidor de ricos"⁹.

Temos pouca documentação detalhada sobre os ensaios de Meierhold como encenador nas duas primeiras décadas do século XX. Impõem-se, no entanto, a energia, uma forma de dirigir representando, subindo ao palco, mesmo quando ele já havia abandonado definitivamente o ofício de ator para consagrar-se apenas à encenação. Emile Henriot deixou uma descrição sugestiva de Meierhold montando *La Pisanella*, no Châtelet, em Paris, em 1913:

No palco, ensaiam. Obstinação, pacientes, os atores recomeçam. No meio deles, brandindo um manuscrito, o cabelo despenteado, o olhar intenso, um personagem se agita, aprova ou desaprova, desempenha todos os papéis e com a voz, o gesto, encoraja, anima, indica, encena... Ele não tem nenhuma dificuldade de se fazer compreender, de tal modo é persuasiva a paixão que ele tem por seu ofício¹⁰.

5. Os documentos citados aqui e mais adiante são arquivos reunidos e preparados para edição por O. Feldman, *V. Mejerhol'd. Nasledie 1. Avtobiograficheskie materialy. Dokumenty* (V. Meierhold. Legado, Materiais autobiográficos, Documentos), 1891-1903, Moscou: O. C. I, 1998.

6. V. Meyerhold, Lettre du 28 juin 1898, em *Écrits sur le théâtre*, tomo 1, Lausanne: L'Age d'Homme, 2001, p. 47.

7. Outubro de 1898.

8. Carta de 17 de janeiro de 1899.

9. 7 de outubro, ensaio geral do *Tsar Fiodor*.

10. Emile Henriot, em *Comoedia*, 8 jun. 1913.

MEIERHOLD E A RACIONALIZAÇÃO DA PREPARAÇÃO DO ESPETÁCULO

Em compensação, temos vários textos que assinalam, em forma de notas ou de estenogramas, os ensaios de Meierhold a partir de 1925, momento em que, no auge de sua carreira artística, ele se dedica a montar *O Inspetor Geral*. Trata-se de documentos insubstituíveis e que, para além da teatrologia, são importantes para os pesquisadores que se interessam pelo processo do pensamento criador em ação. Até *Boris Godunov*, espetáculo não realizado, cujos únicos vestígios são os estenogramas, os ensaios de Meierhold estão encerrados em grossas pastas de arquivos, miraculosamente conservados apesar do fechamento de seu teatro e de sua execução. Conhecemos o papel desempenhado por Eisenstein na salvaguarda do que ele chamava de "o tesouro".

Consciente de que trabalha não apenas para o espectador de sua época, mas também para estabelecer as bases do que ele chama uma "ciência da cena" (*scenovedenie*), para a qual é preciso acumular materiais e cuja transmissão para as gerações futuras deve ser garantida, Meierhold reúne com muito cuidado documentos de vários tipos relativos à história de seus ateliês e de suas encenações — croquis, maquetes, planos, esboços, fotografias, às vezes organizadas em álbuns, cartas, estenogramas, tentativas de notação de espetáculos. As notas de ensaios, tomadas por seus assistentes, extremamente cuidadas no tocante a *O Inspetor Geral*, em 1925-1926, depois, a partir de 1927, e de *A Desgraça de ter Espírito*, os estenogramas, realizados por profissionais regularmente convidados à sala de ensaios, passam a figurar nesse conjunto, ao qual ele recorre para abrir no GOSTIM uma "sala-museu" que os espectadores podem visitar quando vão ao teatro.

Durante o período construtivista, Meierhold faz questão de pensar o mais racionalmente possível, não apenas sobre o desempenho do ator (biomecânica), mas também sobre todas as fases da criação, da produção do trabalho teatral. Num curso ministrado em 1922 aos alunos de seus Ateliês¹¹, ele descreve um estado-maior da encenação, no qual distingue o "encenador-mestre", responsável pelo espetáculo e a quem competem as tarefas de invenção; o "assistente de laboratório"*, que trabalha as partes do espetáculo com os atores segundo as diretrizes do mestre; e o "encenador-copista", que reproduz nos mínimos detalhes o trabalho do mestre. Cada uma dessas funções implica um tipo de ensaio diferente. O tempo de preparação do espetáculo se divide, idealmente, em vários períodos, nos quais se alternam o trabalho com

11. ROALI (Arquivos russos de literatura e de arte, Moscou), fundo 998, 1, 739. Curso de cenologia, notas de Vin e Fedorov.

* No original, *laborantin*, termo que designa o assistente de um laboratório de física ou de química. Meierhold comparava seu processo de preparação de espetáculos ao processo da pesquisa científica (N. da T.).

os atores, o trabalho com o texto, com a peça, com as fontes, com o material musical e com a "organização material" (o dispositivo), com pausas para que os atores possam assimilar o que ouviram.

Nesse mesmo curso, Meierhold evoca ainda diferentes cadernetas de trabalho (*ekzempljary*): a brochura, em cima da mesa do encenador, na qual, ao lado de cada página do texto da peça há uma página com suas notas e planos de trabalho; o bloco de notas, preso na cintura, no qual cada página, dividida em dois na vertical, apresenta o texto e as observações feitas durante os ensaios; o caderno do assistente de direção, que fixa o conjunto do espetáculo.

O POKAZ OU DEMONSTRAÇÃO DE ATUAÇÃO

O princípio do bloco de anotações que se pode pendurar e que permite seguir o texto a qualquer momento, mantendo as mãos livres, corresponde a uma forma dinâmica de conceber o modo de funcionamento do encenador. Momento característico do ensaio meierholdiano, o *pokaz* não aparece com frequência nos estenogramas, que se contentam com indicar laconicamente que "Meierhold mostra". Às vezes, sobretudo nos anos de 1930, uma indicação precisa, mais laconica ou mais detalhada, permite imaginar o que Meierhold mostra e como ele o mostra. O ator Igor Ilinski descreve esses momentos mágicos, muitas vezes aplaudidos pela trupe:

Ensaio. Quem, mais leve e mais jovem do que o mais jovem, improvisa uma dança em cena, quem voa sobre o praticável dando mostras de um ímpeto de adolescente? Meierhold em seus 60 anos. [...] Quem chora em cena, representando o papel de uma jovem de 16 anos que foi maculada? E os alunos, prendendo a respiração, olham a cena, sem ver seus cabelos brancos nem o nariz pronunciado: eles vêm diante de si uma moça de gestos juvenis e femininos, ouvem as entonações tão cristalinas, tão inesperadas que as lágrimas que afloram aos olhos de cada um se misturam à alegria de um entusiasmo sem limites diante desses ápices geniais da arte do ator [...] Quem nunca viu Meierhold ensaiando ignora o que há de mais precioso nele¹².

Um ritual se repete: Meierhold senta na platéia, ainda vestindo o capote com o qual chegou da rua; depois de um tempo, tira o paletó e pula, em mangas de camisa ou de suéter, para o palco. São frequentes as idas-e-vindas entre o palco e sua "mesa-prancheta" de encenador, especialmente concebida para ele por G. Iakoulov.

Não é porque não fala com seus atores que Meierhold precisa fazer demonstrações de atuação durante o trabalho. Ao contrário, ele fala muito, mas resolve mostrar quando o gesto, o movimento, o ritmo podem exprimir "mais simplesmente e de forma mais rápida" para os atores o que espera deles, quando quer verificar se suas propostas são viáveis e quer "controlar, em alguma medida [suas] idéias

12. *Sam o Sebe* (Sobre mim Mesmo), Moscou: Iskustvo, 1973, p. 311.

[na] sua própria pele de ator"¹³, ou quando as indicações que quer dar não são mais transmissíveis por meio de palavras. Sem esquecer o simples prazer que Meierhold experimenta quando atua, *onnagata* russo, que brilha nos *pokazy* de papéis femininos...

Disseminou-se, com frequência, a idêia de que Meierhold impunha aos atores sua própria forma de atuar, que o *pokaz* devia ser reproduzido tal qual. O testemunho de atores como Ilinski ou Tiapkina leva a pensar o contrário. Meierhold não esperava, de forma alguma, de seus "tragicomediante" uma imitação simiesca do que lhes mostrava; o que ele queria era despertar neles outras camadas de sensibilidade ou de inteligência, além das que são normalmente atingidas pelas palavras. Ilinski cita o seguinte exemplo¹⁴: Meierhold lhe mostra uma fase do trabalho em que ele enrola as pernas uma sobre a outra; menor e mais corpulento que o encenador, o ator não pode fazer com as pernas a mesma coisa, tem, então, que compreender a imagem e reinterpretá-la a partir de seus próprios dados corporais: trata-se, na verdade, de estimulá-lo não a copiar, mas a criar. Tiapkina nota ainda que "era um prazer incomparável observar como Meierhold trabalhava com Ilinski ou com Babanova. Ele lhes mostra algo, eles fazem, ele acrescenta um detalhe, eles acrescentam elementos pessoais, é assim que se chega ao resultado final"¹⁵.

TRABALHAR NO PALCO O MAIS RAPIDAMENTE POSSÍVEL

Os ensaios de Stanislávski e Meierhold se opõem radicalmente e, em primeiro lugar, no que diz respeito às "leituras de mesa", mesmo se Meierhold constata, no fim dos anos de 1930, que seu velho mestre parece encontrar nelas menos atrativos¹⁶. Para Meierhold, esse período nunca dura mais do que alguns dias. Duas exceções notáveis: *O Inspetor Geral*, por causa do grande trabalho realizado sobre o texto de Gógol que, iniciado bem antes, prossegue durante as leituras (e, em seguida, durante os ensaios no palco). E as peças do poeta Maiakóvski, sem cuja presença Meierhold não começava seu trabalho, esforçando-se até para "prender os atores em torno da mesa o maior tempo possível para que Maiakóvski lhes indique o modo de se comportar em relação ao texto"¹⁷.

13. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tomo 4, Lausanne: L'Age d'Homme, 1992, p. 371.

14. Entrevista de B. Picon-Vallin com I. Ilinski, Moscou: dez. 1981.

15. E. Tiapkina, Lembranças a Respeito de Meierhold, em *Voprosy Teatra* (Questões de Teatro), coletânea de artigos organizada por K. Rudnickij, Ministério da Cultura da URSS-VNIU - União dos Profissionais de Teatro, Moscou: 1990, p. 181.

16. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tomo 4, p. 327.

17. Idem, p. 70-71.

O encenador explica assim sua aversão:

Durante o trabalho de mesa não se consegue produzir nada além de um simples acordo entre o encenador e os intérpretes. É impossível entrar em cena com segurança baseando-se apenas no que se encontrou no trabalho de mesa. De todo modo, é preciso então retomar quase tudo desde o começo. Mas, em geral, resta pouco tempo: a direção apressa você. Então temos espetáculos recheados de erros no plano do ritmo e da psicologia. E tudo isso apenas porque se perdeu tempo demais em torno de uma mesa e a trupe se apegou demais ao que foi encontrado ao longo desse tipo de trabalho. Com encenadores como Sakhnovski¹⁸, os atores, no fundo, trabalham duas vezes seu papel: em volta da mesa e no palco, e esses dois métodos se chocam e atrapalham um ao outro. Aconselho aos jovens encenadores que ensaiem em condições que se aproximem do futuro espetáculo. Meu *Baile de Máscaras*¹⁹ teria sido um fracasso se eu tivesse concordado com a administração e começado a ensaiar nos pequenos *foyers* do teatro. Eu tinha, desde o início, que habituar meus atores aos ritmos dos grandes planos²⁰.

Para Meierhold, o espaço do trabalho teatral deve coincidir com o da representação: ele quer, idealmente, ensaiar não apenas no palco do teatro, mas ainda o mais rápido possível no dispositivo criado para o espetáculo²¹.

É preciso ainda acrescentar que ele deseja que os atores se livrem muito rápido do texto impresso, do escrito, e que eles "digam o texto com a ajuda do ponto, em vez de lê-lo com os olhos"²². Pode acontecer que o período de leitura de mesa seja também o momento em que Meierhold faça os atores experimentarem (*probovat'*) vários papéis; foi o que ocorreu com *O Inspetor Geral* e com *A Desgraça de ter Espírito*, e, neste último caso, ainda por cima, o período de leitura antecedeu em quase dez meses o início dos ensaios. Nesse ínterim, o trabalho sobre o texto foi realizado, assim como o dispositivo cênico e a música.

POR ONDE COMEÇAR?

Cada autor [diz Meierhold] deve ser montado de forma diferente, e isso não apenas no tocante ao estilo de um espetáculo, mas também ao método de ensaio [...] [As] peças [de Maiakóvski] exigem certas técnicas de trabalho, as de Olecha requerem outras, as de Erdman outras ainda. Nós devemos ser muito flexíveis a esse respeito, senão todos os autores, em nossas montagens, se parecerão a um só, àquele que nós apreciamos mais²³.

18. Encenador e pedagogo do Teatro de Arte, a partir de 1926.

19. De Lermontov, montado em 1917.

20. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tomo 4, p. 328.

21. O que nem sempre acontece na prática. Cf. *Meierhold's Repetiruet* (Meierhold Ensaia), coletânea organizada e comentada por M. Sitkovetskaja, Moscou: ART, 1993, tomo 1, p. 250, onde se lê que quatro dias antes da estréia de *A Desgraça de ter Espírito* os atores não sabem ainda que vão representar num praticável inclinado. Grandes atrasos na construção do dispositivo cênico explicam o fato, em geral raro no GOSTIM.

22. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tomo 4, p. 337.

23. Idem, p. 338-339.

De modo geral, no entanto, nos anos 1920 e 1930, os ensaios com os atores só começam depois de um bom período de preparação, de discussão com o (ou os) construtor(es) ou cenógrafo(s), e com o compositor. Meierhold lhes dá então uma “explicação”, às vezes intitulada “credo”, na qual expõe as linhas mestras da interpretação do espetáculo, do espaço e da atuação. Nos anos 30, a existência dessa “explicação” — ou projeto explícito de encenação — será posta em questão pelo caráter desconfiado de Meierhold, mais acentuado ainda pela pressão das circunstâncias políticas e pelo desenvolvimento do regime policial — medo de que suas idéias sejam imediatamente copiadas, medo de ser acusado de formalismo por culpa dessas cópias de má qualidade, estado de espírito hostil de sua trupe durante o último ano de vida do teatro. Assim, em 1936, ele comunica a seus atores que não dará nenhuma explicação global sobre *Boris Godunov* no início dos ensaios: de medo que suas idéias acabem se espalhando por Moscou e que um Okhlopkov ou um Radlov se apossassem delas, a explicação só será dada muito mais tarde²⁴.

Ensaiar o espetáculo segundo a sucessão de cenas do texto? Meierhold diz:

Não gosto de começar a trabalhar uma peça pelo primeiro ato. Agrade-me fazer como certos autores dramáticos franceses, que começavam seu trabalho pelo fim ou pelos climaxes, para levar, em seguida, a peça da exposição ao desenvolvimento, começar pelos episódios mais difíceis, depois passar para os mais fáceis. Foi desse modo que realizei a maior parte de meus trabalhos²⁵.

Assim, é separando as cenas de clímax dramático e ensaiando-as de novo que Meierhold retoma, “corrige”, remaneja os espetáculos montados por seus alunos e colaboradores: “Tudo ia logo para o lugar”²⁶.

O método evolui. Nos anos de 1920, Meierhold baseia seus ensaios no princípio construtor de sua obra teatral, a descontinuidade, abordando o trabalho “por pequenas partes”, polindo demoradamente cada fragmento, e o trabalho teatral por blocos, tomados desordenadamente, aparenta-se à filmagem cinematográfica, à qual o espetáculo torna de empréstimo a prática da montagem. No fim dos anos de 1930, Meierhold reitera os possíveis perigos dessa aproximação — “certas partes podem inchar de modo desproporcional”. Ele volta, então, a uma prática anterior, segundo a qual, depois de ter encontrado a solução para as cenas principais de clímax, “e depois de ter esboçado todo o resto, [ele] se esforça para fazer avançar o mais depressa possível todos os atos na ordem. Quando se faz tudo desfilar na ordem, o conjunto se desenha mais rapidamente”²⁷.

24. Ensaio de 11 de maio de 1936, em *Mejerhol'd Repetiruet*, tomo II, p. 226.

25. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tomo 4, p. 335.

26. Idem, p. 369.

27. Idem, p. 335.



18. Meierhold ensaiando *Boris Godunov*, outubro de 1936 (Coleção B. P.-V.).

Se Meierhold resolve cenicamente “de cara” algumas cenas, outras vão saindo com dificuldade; elas são, então, postas de lado. “Várias das cenas eu não pego porque, [diz ele aos atores no começo dos ensaios de *O Inspetor Geral*], eu não as sinto, não as vejo. E enquanto eu não as vejo, não posso trabalhar nelas”. E propõe aos atores que se recusem a ensaiar tal ou qual cena, se o mesmo acontecer com eles²⁸. Foi o que aconteceu com o episódio 7 de *O Inspetor Geral*, “Em volta de uma garrafa de Tolstobriuchka” (a famosa “cena das mentiras”): Meierhold só encontra solução cênica para ele durante um ensaio noturno, uma semana e meia antes da estréia — e o trabalho havia durado quase um ano.

ENSAIAR COM A MÚSICA

Na medida em que a música ocupa um lugar fundamental na construção do espetáculo e também no trabalho do ator, Meierhold ensaiava com a música. Enquanto ele não tem o trecho de música necessário a uma dada cena, o trecho em acordo com o que ele sente, com o que ele busca, seja porque o compositor ainda não terminou seu trabalho, seja porque os pianistas que ensaiam com ele ainda não encontraram um trecho adequado, Meierhold se recusa a ensaiar. Uma música não apropriada levaria a falsos ritmos e a falsos achados e ele não pode trabalhar “a seco”, segundo suas próprias palavras.

28. Ensaio de 29 de janeiro de 1926, em *Mejerhol'd Repetiruet*, tomo I, p. 63.

A encomenda das músicas para os espetáculos é extremamente precisa e técnica. Violinista de bom nível, capaz de ler e analisar uma partitura, Meierhold sabe o que quer – logo de início ou depois de ter experimentado diferentes peças musicais durante os ensaios – e pode formular exatamente para o compositor suas necessidades e justificá-las com propriedade. Trabalha-se, no palco, com pianistas (um, dois ou três, em rodízio), exatamente como num estúdio de balé. Os pianistas tocam algo que se aproxime o máximo possível da música encomendada, enquanto esperam que ela chegue. Às vezes o próprio compositor acompanha o ensaio (como aconteceu com V. Schebaline).

Nos anos de 1910, Meierhold escreveu que “as palavras não passam de desenhos sobre a tela do movimento”²⁹, mas sob os movimentos existe outra “tela”, que é a música, cada vez mais presente à medida que ele aperfeiçoa sua arte de encenar; a música estrutura a atuação, coloca-a no tempo, organiza o espetáculo e sua percepção. Além disso, a utilização da música – como a da luz, das cores, dos objetos ou o caráter coletivo do trabalho dos atores – faz da cena meierholdiana um meio extremamente reativo. Todo o trabalho de ensaio de Meierhold com os atores visa a fazê-los tomar consciência das especificidades do ambiente cênico. Pela música, enfim, ele tenta despertar a criatividade deles num outro nível para além daquele que é alcançado pela palavra. Assim, ele lhes explica, por ocasião de um ensaio de *O Inspetor Geral*, que se trata, para ele, de “pôr em marcha a máquina de criar de vocês, e vocês, vocês inventam”³⁰.

AS RELAÇÕES ENTRE O ENCENADOR E OS ATORES

Exceto nos últimos anos do GOSTIM, quando o medo e as tensões tornam as relações penosas, a atmosfera dos ensaios é alegre. Na ausência de motivação psicológica, a alegria é a única emoção teatral requerida no palco, escreve Meierhold nos anos de 1910, contestando os “estados d’alma” stanislavskianos. “É preciso trabalhar com alegria”, afirma o encenador de *O Inspetor Geral*³¹. E no fim dos anos de 1930, ele afirma:

O ator não pode improvisar a não ser quando se sente interiormente alegre. Fora de uma atmosfera de alegria criativa, de júbilo artístico, ele nunca se descobre em toda a sua plenitude. Eis porque, durante os ensaios, eu grito tão frequentemente para os atores: “Está bom!” Não está ainda bom, não está nada bom, mas o ator ouve o seu “Está bom!” e começa a atuar bem. É preciso trabalhar com alegria e prazer! [...] A irritabilidade do encenador paralisa o ator, ela é inadmissível, assim como um silêncio desdenhoso³².

29. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tomo 1, p. 185.

30. Cf. supra, nota 28. Cf. também Meyerhold, *Les Voies de la création théâtrale*, v. 17, Paris: CNRS Editions, 1989, reimpressão 2004, p. 283.

31. Idem. Cf. também o que diz E. Tjapkina, op. cit., p. 172.

32. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tomo 4, p. 362-363.

Meierhold fala do “olhar cheio de expectativa dos atores”, da relação de confiança que é preciso instaurar e que, para ele, passa pela segurança que o encenador demonstra:

Mais vale errar com audácia do que rastejar de maneira insegura em direção à verdade. Sempre se pode, no dia seguinte, renunciar a um erro, mas não se consegue jamais recuperar a confiança que o ator perderia diante de um encenador que hesita e duvida³³.

Mas Meierhold trabalha também no âmbito do conflito: é o seu “clima”³⁴. Em 1921, ele sublinha que o encenador e o ator são dois parceiros: eles fazem um pacto na experiência do ensaio, que é da ordem de um jogo que implica aliança entre eles, mas não exclui a possibilidade de um conflito violento³⁵. No fim dos anos de 1930, Meierhold resume:

O encenador não deve temer um conflito criador com o ator durante os ensaios, conflito que pode até chegar às vias de fato. A solidez de sua posição provém do seguinte: ao contrário do ator, o encenador conhece sempre (ou, ao menos, deve conhecer) o futuro do espetáculo. Ele está, portanto, possuído pelo todo. Ele é, de todo modo, mais forte que o ator. Não temam, portanto, nem os debates nem as discussões inflamadas!³⁶

A relação de Meierhold com os atores que ele escolhe é fortemente passional³⁷, o que explica também que seus grandes atores o tenham deixado, mas, muitas vezes, tenham voltado depois para trabalhar novamente com ele.

Conflito, mas também colaboração, cooperação, respeito à individualidade de cada um. Nenhum projeto, nenhuma partitura de encenação permanecem imutáveis: o ensaio é o tempo em que Meierhold se adapta aos acasos da vida do palco e às reações de cada um. Na pesquisa do “desenho” do papel, ele se apóia sobre as possibilidades pessoais de cada ator, num processo de troca, de “enriquecimento mútuo”³⁸.

O que é verdade hoje pode se tornar mentira amanhã e o tonitruante “Bom” (*Horoso*) (que deve ser comparado ao também muito famoso “Eu acredito nisso” – *Verju* –, exclamação favorita de Stanislávski) lançado ao ator para tranquilizá-lo ou aprovar o que ele fez poderá ser colocado em questão no ensaio seguinte, se ele abordar o mesmo trecho de maneira idêntica. Exatidão efêmera

33. Idem, p. 324.

34. Meyerhold, *Les Voies de la création théâtrale*, p. 17.

35. RGALI, 998, 1, 674, 22 de dezembro de 1921.

36. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tomo 4, p. 330.

37. Idem, p. 198.

38. E. Tjapkina, op. cit., p. 181.

do ensaio, cujo estatuto é o da *mobilidade constante*, da *incessante modificação*.

PROBLEMAS DE DISTRIBUIÇÃO DOS PAPÉIS

Para começar, os papéis rodam muito pelos atores. É preciso ressaltar que Meierhold trabalha a partir das características do teatro russo-soviético, que é um teatro de repertório, com uma trupe permanente e alunos de seus Ateliês nos pequenos papéis. Essas condições determinam as formas assumidas pelos ensaios. A distribuição dos papéis é, para Meierhold, o momento mais sério da preparação do espetáculo. Ele concede a essa escolha toda a sua atenção e com frequência atribui os papéis segundo o princípio paradoxal do contra-emprego, sem nunca negligenciar os assim chamados pequenos papéis, nos quais se esconde, muitas vezes, a chave da interpretação de um texto³⁹. A cada novo projeto, os atores são convidados a se candidatar ao papel de sua preferência que terão, assim, a possibilidade de ensaiar. Exceto por algumas personagens atribuídas de saída a determinados atores, nada é definitivo, e diversos atores se sucedem nos diferentes papéis: na maior parte das vezes, é durante os ensaios que se decide a distribuição. Paralelamente, no decorrer do trabalho, são introduzidos um a um os intérpretes das personagens acrescentadas pelo encenador. Para *O Inspetor Geral*, a maioria dos membros da trupe experimentou uma série de papéis. Durante os dois meses de preparação de *Boris Godunov*, reinou a maior incerteza em relação à distribuição final dos papéis: exceto no caso de Boris, os papéis foram divididos entre dois atores e mesmo esses atores ensaiaram vários papéis.

Existem outros tipos de ensaios além dos que preparam um novo espetáculo: num sistema de teatro de repertório, no qual as temporadas podem se estender por vários anos, é preciso continuar a ensaiar os espetáculos ao longo do tempo em que ficam em cartaz — fazer periodicamente ensaios de “limpeza”, ou retomar uma encenação com um novo ator, quando um intérprete importante deixa a trupe. Dois grandes atores se sucederam no papel de Khlestakov: Garine, magro, anguloso, depois Martinson, mais sinuoso e bochechudo. Eles primeiro ensaiaram juntos o papel de Khlestakov. Mas só Garine desempenha o papel na estréia de *O Inspetor Geral*; Martinson vai substituí-lo em seguida, quando o primeiro deixar o teatro. E cada um dos dois cria um Khlestakov diferente, sem, contudo, transformar a composição de conjunto. Outro exemplo é o do *Professor Boubous*, no qual para substituir Ilinski, que saiu uma

39. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tomo 4, p. 370.

semana antes da estréia, Meierhold remaneja, em seis dias, todos os jogos de cena elaborados para e com Ilinski, adaptando-os aos “dados” de Beiski, seu substituto.

O ESPETÁCULO, PALIMPSESTO DOS ENSAIOS

Para compreender a complexidade das tarefas formais e a riqueza do trabalho do encenador, é preciso observar suas contradições, sem esquecer da presença, em torno de Meierhold, de um “estado-maior” (*stab*) de assistentes competentes e especializados, cada qual em um domínio. Quando lemos em ordem cronológica as notas bastante completas de M. Korenev, um dos “assistentes de laboratório”^{*} responsável pelo texto cênico de *O Inspetor Geral*, cujos ensaios se estendem por meses, percebemos que, de um dia para o outro, Meierhold muda de idéia, dá indicações contrárias, muitas vezes desestabilizadoras para o ator. O ensaio aparece então como um lugar de experimentação tanto para o encenador, que testa as múltiplas variantes cênicas que sua fértil imaginação lhe sugere, quanto para o ator, que tem a obrigação de ser ousado. Quando Meierhold só tenta uma solução é porque, antes, ele já experimentou, mentalmente, numerosas possibilidades, em *tête-à-tête* consigo próprio⁴⁰.

Ao princípio de *contradição* se articula, no âmbito do complexo processo de ensaios e no interior “desta grande caldeira que é o trabalho teatral”⁴¹, o princípio da *abundância*: acrescentar, propor, para, finalmente eliminar, *escolher* — “para um detalhe, escolher um elemento entre cinco variantes”⁴². Mas *todas* as experiências alimentam a encenação e o trabalho dos atores, como se o espetáculo fosse um palimpsesto cujo sentido e cujo funcionamento associativo da percepção da platéia requeridos por Meierhold estivessem ligados a essa multiplicidade de materiais de ensaio, que funcionam como combustíveis reduzidos por uma escolha rigorosa.

Meierhold dá aos atores múltiplas indicações, complementares ou contrárias, que os ajudam a compor uma personagem, no mesmo sentido em que Picasso compõe um retrato cubista. Sabemos que o “tragicomediante” meierholdiano não revive as emoções ou os sentimentos da personagem que interpreta, mas joga com ela e mostra ao público suas diferentes facetas. A contradição vai de par com a descontinuidade, em lampejos capazes de galvanizar o todo da personagem pelo choque da montagem e de despertá-lo para a vida cênica. Se

* No original, *laborantin*. Ver nota supra, p. 82 (N. da T.).

40. Idem, p. 328.

41. Em Meyerhold contre le Meyerholdisme (14 mar 1936), *Écrits sur le théâtre*, tomo 4, p. 30-47.

42. Observações Depois de um Ensaio de *O Inspetor Geral*, em 18 de novembro de 1926, em *Meierhold's Repetiruet*, p. 152.

Stanislávski chama o ator a criar a partir de si e da vida cotidiana que o cerca, as indicações oferecidas por Meierhold mostram que ele incita os atores a beber em, pelo menos, duas fontes: *o real e a arte – a vida*, cuja observação atenta alimenta constantemente seu imaginário, e *a história do teatro*, marcada pelas grandes épocas e tradições, pelos vestígios deixados pelos atores célebres do passado, pelas artes plásticas revivificadas pelas freqüentes visitas aos museus.

ENSAIAR COM O ESPECTADOR, “QUARTO CRIADOR”

A preocupação com o público se instala no centro do ensaio, ao longo do qual reaparece, com freqüência, a preocupação de que “isso seja algo interessante de o espectador ver”. Além disso, Meierhold não acredita que o espetáculo se degrade em contato com o público. A estréia nunca é mais do que um começo, um patamar, ela não é nem um fim nem um coroamento. No momento da estréia, uma outra fase dos ensaios começa: o ensaio com o espectador.

Meierhold, que gosta de olhar a platéia durante a apresentação, declara:

O trabalho do ator, no fim das contas, começa depois da estréia. Eu acredito que, na estréia, um espetáculo nunca está pronto, e não porque não tenhamos tido tempo suficiente, mas porque o espetáculo só chega à maturidade na presença do espectador. Nunca vi espetáculo pronto na estréia, pelo menos na minha experiência. Salvini dizia que só tinha compreendido *Otelo* depois de duzentas representações. Nossa época tem outros ritmos, por isso dividiremos esse número por dez e diremos aos críticos: “Julgem-nos só depois da vigésima apresentação. Só então os papéis soam como devem”. Ouvi dizer que Vladimir Nemiróvitch-Dântchenko tinha recentemente afirmado a mesma coisa. Mas mesmo se nós contarmos com o aval de Nemiróvitch-Dântchenko, Craig, Mei-Lan Fang e Moissi, os administradores de teatro, teimosos como mulas, continuarão a convidar os críticos para a noite de estréia⁴³.

O espetáculo só existe quando leva em conta o público, último parceiro da representação a entrar no jogo, “quarto criador” (1912), “caixa de ressonância do espetáculo” (1922), seu “corretor artístico” (1932). O processo de diálogo, de troca, de interação que se instaura então entre os atores e os espectadores dá ao espetáculo a plenitude que os ensaios são incapazes de conferir-lhe. Com a condição, claro, de que os atores saibam regular seu trabalho pelo espectador responsável e não se deixem levar pelas “atividades duvidosas” do sucesso fácil⁴⁴.

No caso de Meierhold, a degradação do espetáculo está ligada à duração de sua temporada – por exemplo, *A Floresta*, é representada de 1924 a 1938. Apesar de ter sido organizado como uma partitura musical, o espetáculo não pára de aumentar de tamanho – os atores não respeitam

os ritmos nem as relações temporais, improvisam fora dos tempos que lhes são atribuídos, “deixam-se levar pela atuação”. O encenador inter-vém sistematicamente para “fazer o espetáculo emagrecer”. De trinta e três episódios, no início, *A Floresta* ficará com apenas vinte e seis em 1926 e dezesseis em 1938⁴⁵. A dificuldade com a qual Meierhold se confronta nesse caso é de levar os atores a perceber o escoar do tempo em cena, como fazem os músicos de uma orquestra e os atores orientais.

O ensaio se torna, portanto, o próprio regime da representação, que não acaba depois da estréia, longe disso. Na platéia, a observação rigorosa: assistentes anotam as reações do público em formulários especialmente concebidos e procedem à cronometragem das apresentações. Novos materiais para novos ensaios...

Um tópico do curso de 1922, anteriormente citado, indica: “O assistente do encenador é como o maestro do espetáculo. Ele fica numa cabine colocada na platéia, de onde rege o espetáculo com a ajuda de sinais luminosos”⁴⁶. Nenhum documento confirma a existência dessa prática por parte de Meierhold, mas a idéia foi retomada por J. Lioubimov que, instalado no fundo da platéia e munido de uma pequena lanterna, fazia sinais aos atores para incitá-los a acelerar ou a ralentar, segundo os desvios praticados em relação ao ritmo buscado.

PARALELO COM VAKHTÂNGOV

Brilhante ator do primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, grande conhecedor do “sistema” a partir de seu interior e melhor professor de suas conquistas que seu próprio criador (nas palavras do próprio Stanislávski), Vakhtângov leu *Sobre o Teatro*, de Meierhold, texto com o qual se identificou, e era um admirador do trabalho do encenador. Alguns pontos em comum na organização do ensaio aproximam os dois artistas, ambos em busca de uma forma adequada – a que deixa pulsar o conteúdo – e de uma verdade teatral – realismo fantástico ou grotesco.

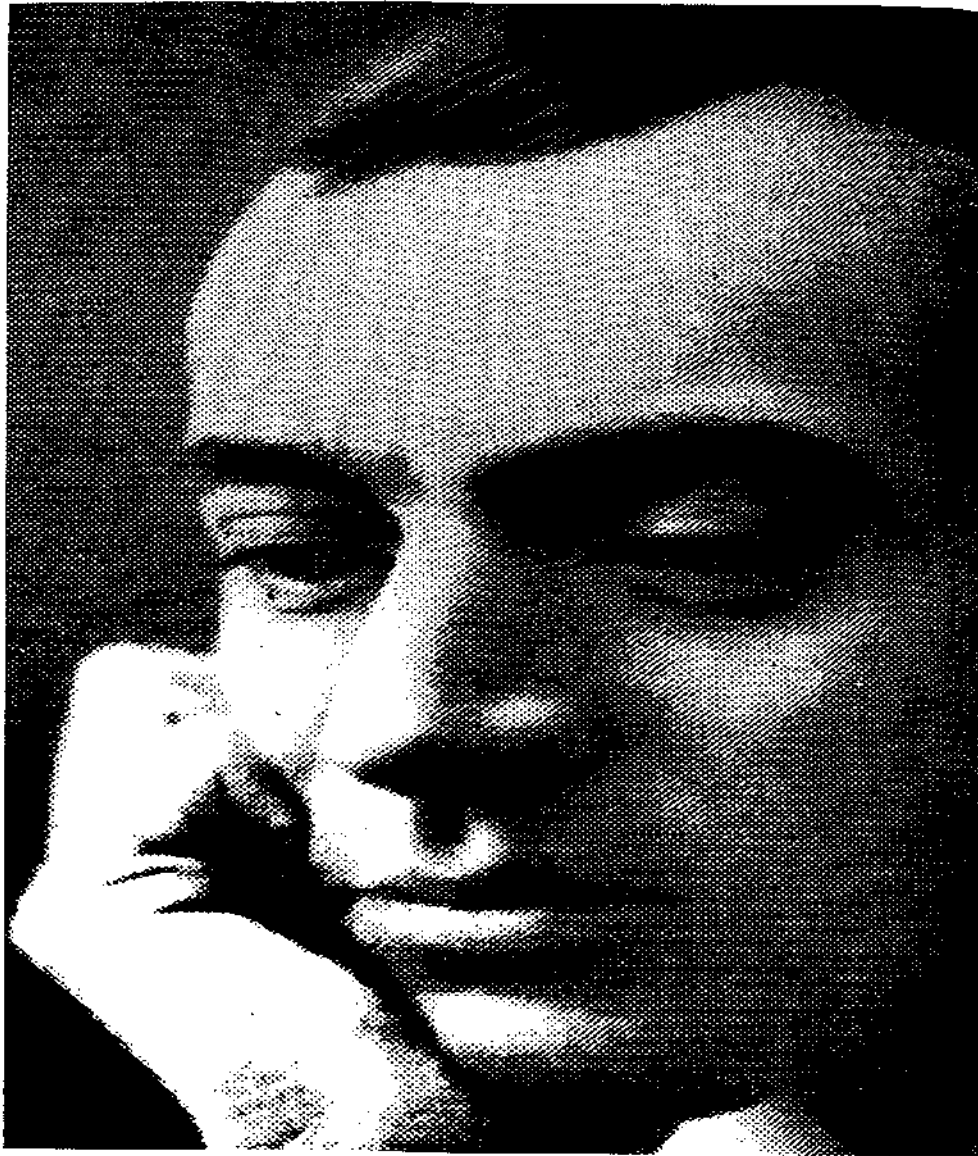
Primeiro, a atmosfera de trabalho: a “alegria”, tão importante. O contexto específico dos Estúdios, nos quais Vakhtângov realiza seus grandes espetáculos do começo dos anos de 1920, implica uma disciplina, uma ética severa que une uma família artística, e a íntima mistura da formação do ator com a educação do homem. Contudo, o ensaio é ali considerado como um jogo, que se inicia, se conclui e se interrompe na hora dos intervalos por um toque de gongo. “O ensaio é uma festa”, proclama Vakhtângov, que, sofrendo terrivelmente da grave doença que o matará em 1922, se metamorfoseia no início de cada um deles. “Em estado de medo, acrescenta ele, é impossível fazer alguma coisa, seja lá o que for, no campo da arte. É a regra número um do encenador. Nunca

43. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tomo 4, p. 319.

44. Idem, tomo 3, p. 116-117.

45. Idem, tomo 4, p. 319.

46. Cf. supra, nota 11.



19. Evguêni Vakhtângov (D. R.).

aterrorizar os atores⁴⁷. Mas, como ocorre também com Meierhold, os estouros não estão ausentes, muitas vezes cruéis e impiedosos, chegando até à suspensão do ator por um número x de ensaios...

Tanto para um quanto para o outro, a ação é a base do trabalho do encenador com o ator, que deve saber agir a partir de qualquer tema. Nada de trabalho de mesa, nenhuma análise da peça fora da ação. Nada de ensaio na ordem estrita do texto. Nos ensaios, Vakhtângov não usa a terminologia stanislavskiana, e se empenha em criar, como Meierhold, *obstáculos para o ator* que, justificados pela lógica interna do tema ou da personagem, ajudem-no a agir sem parar e funcionem como "trampolins" para a execução das tarefas indicadas pelo encenador.

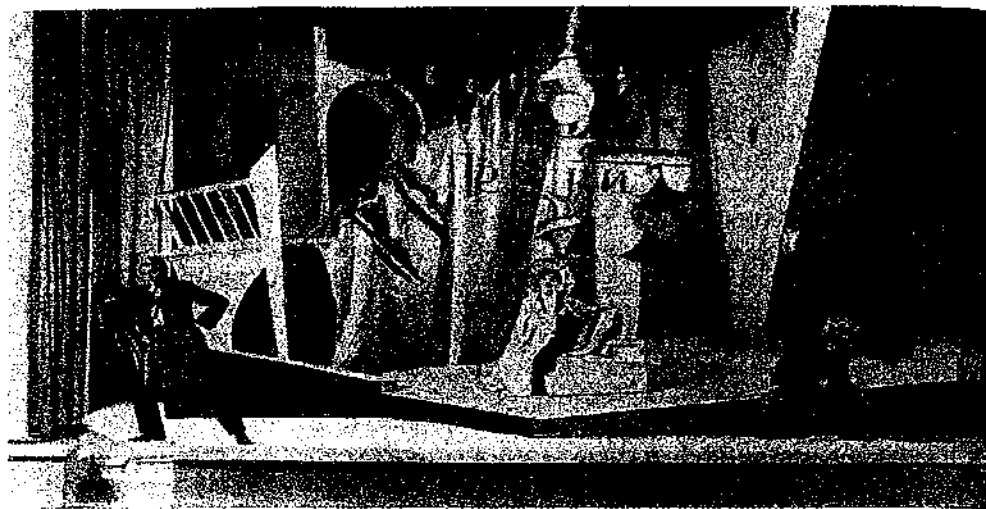
A imaginação de Vakhtângov multiplica as propostas ao ator que, por seu lado, deve improvisar segundo as diretrizes do encenador. Vakhtângov coloca no cerne dos ensaios o princípio da surpresa, do inesperado que deve estruturar a representação, criando as situações aparentemente mais inverossímeis, de modo que os atores aprendam a justificar interiormente o objetivo agudo de seu papel. Ele os arranca brutalmente da embriaguez do "reviver" para mergulhá-los sem piedade na realidade da atuação. Uma das particularidades de sua direção de ator é integrar-se no processo de ensaios como uma das personagens⁴⁸, introduzir-se como ator entre seus atores, estimulando-os a reagir com energia. Ele multiplica os *pokazy* sonoros, partilhando as observações feitas a partir de seu próprio aparelho fonador, sublinhando a dependência entre emissão do texto e respiração, buscando, como no gestual, a leveza antes de tudo.

Ensaiar com a música? Foi o que ocorreu com *A Princesa Turandot*, de início acompanhada ao piano por um dos atores – valsas, polcas etc. A música é, em seguida, escrita por um par de compositores dos quais um, presente aos ensaios, arranja os trechos segundo a orientação de Vakhtângov ou de acordo com suas próprias intuições, surgidas do trabalho do encenador com os atores. Quanto à relação com os objetos, reais ou imaginários, é preciso ensaiar tantas vezes quantas forem necessárias para obter clareza e precisão⁴⁹. Para *A Princesa Turandot*, Vakhtângov imagina uma série de exercícios para manipular os tecidos, pegar e pousar diversos objetos; na verdade, em torno de cada uma de suas encenações, ele organiza tipos de exercícios diferentes, um treinamento específico, para desenvolver a técnica do ator, considerando que cada peça exige seus próprios meios de expressão cênicos.

47. As observações de Vakhtângov durante os ensaios foram anotadas por um ator que assumiu a função de diretor de palco em *A Princesa Turandot* (1922). Foram publicadas por ele: N. Gorkakov, *Rezhisserskie uroki Vakhtangova* (As Aulas de Encenação de Vakhtângov), Moscou: Iskusstvo, 1957, p. 138.

48. Idem, p. 115.

49. Cf. Meierhold: "Conseguir nos ensaios que o jogo com os objetos se torne um reflexo e não um truque executado a cada vez aplicadamente", em *Écrits sur le théâtre*, tomo 4, p. 315.



20. A Princesa Turandot, de Carlo Gozzi, encenação Vakhtângov, 1922 (D. R.).

O amor pelo espectador é um dos motores do trabalho de Vakhtângov e a preocupação com ele é constante. No palco, o ator deve ter consciência de que age não para si, mas para o público. Vakhtângov cria a presença do público no ensaio, pedindo aos atores que não estão ocupados para reagir com aplausos ou assovios de modo que, em cena, seja preciso demonstrar um saber todo especial para ultrapassar essa “obstrução”.

Mais ainda, Vakhtângov considera que “uma representação não passa de um ensaio em presença do espectador”⁵⁰. Ele insiste na “ir-repetibilidade” de cada segundo de ensaio, de espetáculo, e introduz em cada sessão o máximo possível de elementos novos para evitar qualquer “mecanicidade”. Ele enfatiza o radical inacabamento de toda criação teatral e o caráter provisório de qualquer interpretação — ele prevê a retomada de *A Princesa Turandot*, numa forma diferente, quando a situação tiver mudado e a vida cotidiana for menos dura para a população moscovita, público potencial que poderá, então, assisti-lo. Da mesma forma, e a despeito do fato de que busca meios científicos para fixar suas encenações por escrito, Meierhold retoma frequentemente seus antigos trabalhos para criar novas variantes e reconhece: “Nunca pude olhar um espetáculo que eu tivesse montado sem sentir vontade de mudar alguma coisa nele”⁵¹.

50. Apud Juri Zavadskij, op. cit., p. 21.

51. V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tomo 4, p. 311.

O ENSAIO, ESPAÇO SECRETO, ESPAÇO PÚBLICO?

Parte escondida do teatro, vida privada no cotidiano da trupe, rascunho do espetáculo, o ensaio — distinto do treinamento, atividade que o precede e prepara, mas que pode ser às vezes integrada a ele quando a encenação requer habilidades especiais — foi valorizado como lugar de experiências artísticas e humanas pelos grandes pesquisadores do começo do século XX. Em sua crítica ao fetichismo da arte e em sua apreciação dos critérios de competência e de trabalho, as vanguardas construtivistas lhe conferem em seguida um valor autônomo e Serge Tretiakov escreve a respeito do espetáculo *O Corno Magnífico*: “É um ensaio sobre o qual ainda paira o cheiro do trabalho”⁵².

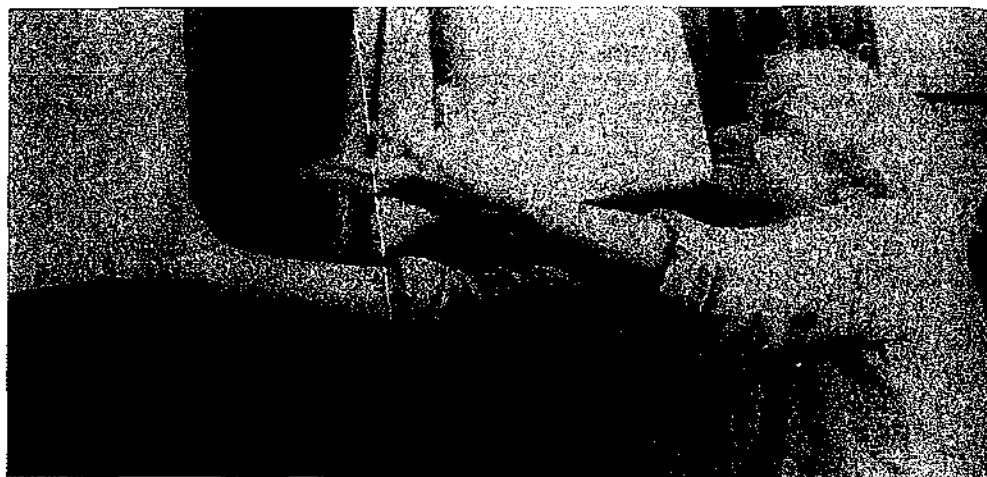
Os atores de Meierhold e seus alunos assistem a seus ensaios, formam um público especializado que aplaude, mas, sobretudo, forma-se e se enriquece. Acontece de Meierhold impedi-los de entrar quando está ensaiando sua mulher, Zinaida Raikh, minuciosamente, em cenas de *O Inspetor Geral* ou de *A Dama das Camélias*. Alguns atores parecem, no entanto, ter arranjado um jeito de olhar, de outro lugar... Acontece também de Meierhold organizar ensaios abertos: os poucos “ensaios-aulas” de 1936, destinados aos atores e encenadores de todos os teatros de Moscou, são ensaios-testamento, visto que Meierhold integra-os ao livro que Stanislávski está escrevendo naquela época, e os objetivos visados, valendo-se da transmissão oral e visual, tão fundamental no teatro, ultrapassam em muito os simples ensaios de “limpeza” de um antigo espetáculo para os quais algumas pessoas são convidadas.

Pode-se ainda acrescentar que, mesmo permanecendo ligado ao espetáculo, o ensaio conduz, nos países soviéticos, a algo para além dele próprio. Devido à multiplicidade de figuras repressivas, o ensaio se torna um espaço entreaberto, onde pode reunir-se a pequena parte da sociedade que gravita em torno de um teatro contestatário, sustenta-o e defende seus valores. O ensaio é, então, como aconteceu com a Taganka, lugar de vida, no qual a platéia, mais ou menos ativa nos ensaios, realiza um ato de resistência coletiva. Aberto a um público amplo e transformado num espetáculo completo — *Protejam o Rostol*, de Lioubimov, em 1970 —, o ensaio se torna um desafio ao poder: incontornável, ele só podia acabar proibido, na medida em que, ali, o encenador é erigido em único juiz, capaz de suspender o espetáculo, se necessário, comentar, criticar⁵³.

Por mais marcado que esteja pelo selo da personalidade artística do encenador, o perfil do ensaio não deve deixar de ser relacionado ao estado do teatro, ao funcionamento particular da instituição teatral

52. Serge Tretiakov, *Hurle, Chinel et autres pièces*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1982, p. 242.

53. Cf. Iouri Lioubimov, *Les Voies de la création théâtrale*, v. 20, Paris, CNRS Editions, 1987.



21. I. Lioubimov ensaiando, início da década de 1970. (Coleção B. P-V).

(teatro de repertório, estúdio, trupe permanente etc.), ao estágio de desenvolvimento artístico e técnico dos atores e à relação que o teatro mantém com a sociedade e com o poder.

5. Jacques Polieri na História das Artes do Espetáculo*

*É se comparando com os antigos
que se pode arriscar alguma coisa.*

JEAN-LUC GODARD

Um refletor exprime tanto quanto uma fala.

JACQUES POLIERI, 1956

É perturbador constatar que muitos dos que se interessam pelas relações entre imagens, telas, novas tecnologias e palco teatral, pelas mutações das artes ligadas aos novos meios de expressão propostos pelo fulgurante desenvolvimento das tecnologias do universo virtual e do digital, fora das áreas artísticas, conhecem mal ou sequer conhecem a obra de dois grandes precursores: o tcheco Josef Svoboda e o francês Jacques Polieri. E é igualmente perturbador constatar que, a partir de seu mundo fechado no bloco soviético, Svoboda acabará sendo internacionalmente reconhecido, e que a França, apesar dos trabalhos de Denis Bablet, não o valorizará como ele merecia¹. E que Polieri será, por sua vez, mais solicitado no exterior do que em seu próprio país... É, finalmente, perturbador constatar que aquilo que os une, como aquilo que os diferencia, ainda não foi objeto de nenhum estudo.

Ora, esses dois visionários pertencem à mesma época – a segunda metade do século XX –, têm referências comuns na história das artes e a mesma atividade intensa e efervescente. Ambos abrem novas pers-

* “Jacques Polieri dans l’histoire des arts du spectacle” foi originalmente publicado em: *Autour de Jacques Polieri: Scénographie et technologie*. Colóquio de 21 de junho de 2002, na Bibliothèque Nationale de France, organizado por Michel Corvin e Franck Ancel, Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2004, p. 33-42 (N. da E.: Tradução de Cláudia Fares).

1. A cenografia que ele realizou para *Almas Mortas*, espetáculo inspirado em N. Gólgol, com direção de M. Ulusoy, em 1983, em Aulnay-sous-Bois, bem como *O Anel do Nibelungo*, de Wagner, nas Chorégies d’Orange, em 1988, são exceções.

pectivas para o espaço da representação. Mas se um, autor de cerca de 700 cenografias e inventor de procedimentos técnicos como o famoso "svoboda"² e a *Laterna magika*³, permanece essencialmente um artesão do teatro, trabalhando com os maiores encenadores de seu tempo, o outro, de início cenógrafo e encenador, torna-se rapidamente arquiteto de salas de espetáculo, criador de acontecimentos interativos, voltando-se para a concepção de lugares, visando ao que ele chama, desde 1957, de um "teatro do movimento total", projetando depois sua criatividade no âmbito de uma cena planetária, cyber-teatro, cyber-cinema.

NO LIMAR DO SÉCULO XX, OS PRECURSORES

No fim do século XIX, Adolphe Appia escrevia:

A projeção – cujos efeitos alcançam uma tão maravilhosa perfeição e que só é explorada isoladamente para efeitos especiais (fogo, nuvens, água etc.) – é incontestavelmente um dos poderosos recursos decorativos: elo entre a iluminação e o cenário, a projeção imaterializa tudo o que toca. Por ser absolutamente manejável, a projeção se presta a todo tipo de utilização. Para isso, é preciso não se dar por satisfeito apenas com algumas *linternas mágicas* mais ou menos sofisticadas, mas os equipamentos, numerosos, devem ser considerados no mesmo plano que a iluminação móvel, seu movimento deve alcançar o máximo de perfeição possível atualmente, a escolha das lentes deve ser cuidadosa e as exigências específicas de cada peça devem ser satisfeitas por um artista de primeira ordem. Assim estruturada, a projeção ganha um papel ativo em cena, e pode até às vezes suplantar o das personagens (ver o terceiro ato da *Walküre* [*A Walkíria*], o céu). A projeção raramente está ausente e, quando não tem papel determinado, no mínimo, auxilia a iluminação a envolver todo o material cenográfico numa atmosfera cambiante. Um movimento de gaze (nuvens-neblinas etc.) nunca será realizado sem projeções cujo entrecruzamento esconderá o aspecto tosco e forçado do procedimento. A projeção deve possuir a gama completa, do movimento obscuro, quase imperceptível, até as mais brilhantes evocações. Quando a fotografia elétrica, em

2. Cortina de luz constituída por uma série de lâmpadas de baixa tensão com feixes cerrados.

* Evocando a *lucerna mágica*, dispositivo de projeção de imagens criado pelo padre Kircher (1602-1680), a *Laterna magika* é uma forma de espetáculo multimídia desenvolvida, em 1957, por Josef Svoboda juntamente com o encenador Alfred Radok para o Pavilhão da Tchecoslováquia da Exposição Universal de Bruxelas de 1958. "A *Laterna magika* propõe um diálogo entre a tela de projeção e o ator, constituindo uma verdadeira colagem audiovisual e cinética de ordem multidisciplinar e multimodal. Ela combina o teatro com a música, a dança, a projeção de filmes panorâmicos (Cinemascope) e a projeção de diapositivos sobre diversas telas. O filme tem uma função dramática essencial à obra, além da simples cenografia de imagens-movimento. O conjunto dos elementos forma uma composição plástica, cinética e dramática na qual se encontram os intérpretes ao vivo e os intérpretes virtuais, o som direto e o som gravado. No que Svoboda qualifica de 'espaço psico-plástico', a cena é composta de tapetes rolantes e de telas com projeções móveis (rotativas ou sequenciais) sobre diversos planos e eixos. A *Laterna magika* é um novo meio híbrido e promissor, mas considerações de ordem política, prática e financeira prejudicaram seu desenvolvimento". Cf. Leonardo Olats (l'Observatoire Leonardo pour les Arts et les Techno-Sciences), na Internet em: www.olats.org/pionniers/pp/svoboda/praticien.php. Disponível em 21.07.2008 (N. da T.).

séries (ver nosso terceiro ato da *Walküre* acerca do *Walkürenritt* [*Cavalcada das Walkírias*]), for introduzida na cena, a projeção poderá dizer-se todo-poderosa e poucas coisas lhe serão recusadas.

E Appia acaba por confiar a ela uma "parte realmente ativa, às vezes até mesmo um papel"³.

Mais tarde, Antonin Artaud não hesitará em sonhar com a utilização dos artefatos oriundos da sétima arte, que podem se tornar objetos para um teatro no qual o encenador e, ao mesmo tempo, artista plástico e engenheiro de som se empenharia para compor uma imagem cênica complexa, apropriando-se das técnicas do cinema. Podemos ler em seus escritos projetos extremamente precisos para montar *A Sonata dos Espectros*, de Strindberg, para *Le Coup de Trafalgar*, de Vitrac, ou, como aqui, para *La Pâtissière du village*, de Alfred Savoir:

É preciso que a aparição dos soldados se imponha como um verdadeiro sonho, um sonho que seria negro e cinza mas, assim mesmo, válido e admissível. Eis algumas idéias que isso me sugere. Partindo do princípio de que as imagens dos soldados serão fundidas umas às outras, em vez de serem apresentadas nitidamente separadas e delimitadas em traços claros, e levando em conta que elas só aparecerão no fundo entre as nuvens destinadas a dissimular a imobilidade dos soldados, parece-me que poderíamos começar a projeção por uma espécie de avassalamento sonoro, brutal, que desviará a atenção das imagens, avassalamento no qual se recomporão, de repente, todos os barulhos da guerra. Em seguida, as imagens nascerão, mas tenho a impressão de que, em vez de separá-las do resto da cena, de destacá-las da personagem de Madeleine, poderíamos começar projetando-as diretamente sobre ela e sobre o cenário a fim de criar uma cintilação excessiva e confusa, resplandecente, que corresponderia ao avassalamento dos barulhos. As imagens nasceriam, portanto, sobre o próprio movimento das nuvens, mas do meu ponto de vista – e em lugar de se começar a cantar a *Madeleine* imediatamente – poderíamos, bem no começo e após o alarido guerreiro sobre o qual a projeção terá começado, entrar com uma música estranha, talvez uma música de essência oriental, que enfatizaria o caráter de evocação, o caráter de sonho da cena, e isso se fundiria lentamente sob o ponto de vista sonoro, isso se voltaria pouco a pouco no sentido da *Madeleine*, para acabar bruscamente, para ser cortado abruptamente por uma quebra brusca, e conferir o aspecto de sonho desfeito à queda vertical de Madeleine. E verei então a luz do fim muito banal, muito realista, sem nenhuma sofisticação⁴.

No Segundo Manifesto do Teatro da Crueldade, Artaud anuncia um outro teatro, aquele no qual "a realidade da imaginação e dos sonhos surgirá em igualdade de condições com a vida" e no qual "as grandes transformações sociais [...], as forças naturais [...] se manifestarão" seja indiretamente, seja diretamente "sob a forma de mani-

3. Adolphe Appia, Notes de mise en scène pour *Der Ring des Nibelungen*, em *Oeuvres complètes*, v. I. Lausanne: L'Age d'Homme/Société Suisse du Théâtre, 1983, p. 113-114.

4. Antonin Artaud, Lettre à Louis Jouvet, 9 février 1932, em *Oeuvres complètes*, v. III, Paris, NRF, Gallimard, nova edição, 1978, p. 272, sobre a encenação da peça de Alfred Savoir.

festações materiais obtidas por meios científicos novos"⁵. Um teatro que, hoje, seria qualificado de "imersivo" e que, escreve Artaud, "se estenderá, pela supressão do palco, à sala inteira do teatro e, a partir do chão, alcançará as muralhas [...] envolverá materialmente o espectador, mantendo-o num banho constante de luz, imagens, movimentos e ruídos"⁶.

É preciso voltar a Appia, a Artaud e também a muitos outros: Craig, Piscator, Meierhold, ao construtivismo ou, mais próximo de nós, a Nikolais, no âmbito da dança, porque este "teatro total" que parecem estar "descobrimdo" hoje em dia, como se fosse um fenômeno recente – o que é típico da amnésia geral que caracteriza um mundo que está se "globalizando" – tem raízes, fontes, modos de realização que todo criador que pretenda estar em sintonia com seu tempo deveria conhecer.

POLIERI E SVOBODA: ENTRE MEMÓRIA E INVENÇÃO

Mesmo que não remetam diretamente às duas fontes longamente citadas, Polieri e Svoboda se lembram delas. Um laço estreito os une à história que os precede e aos artistas que, por sua visão de um palco transformado, cinético e luminoso, pensaram o teatro do futuro. Assim, de 1956 a 1960, Polieri organiza com Le Corbusier (por quem, aliás, Svoboda também se apaixona) muitos festivais de arte de vanguarda, na *Cité radieuse** em Marselha, depois em Nantes, Berlim, Paris, que são lugares de encontros pluridisciplinares entre

5. Antonin Artaud, *Deuxième manifeste du théâtre de la cruauté*, em *Le théâtre et son double*. Paris: Folio/Essais, Gallimard, p. 191 (N. da T.: Em português, cf. a tradução de Teixeira Coelho, *O Teatro da Crueldade [Segundo Manifesto]*, em Antonin Artaud, *O Teatro e seu Duplo*, São Paulo: Max Limonad, 1984, p. 155.)

6. Idem, p. 194. (Em português: A. Artaud, op. cit., p. 158.)

* A *Cité radieuse* (cidade radiosa) é a primeira das *Unités d'habitation* (designação que significa literalmente Unidades de Habitação), projetadas pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier após a II Guerra Mundial. As *Unités d'habitation* são grandes edifícios modulares projetados que, geralmente, configuram-se como lâminas com mais de 100m de comprimento e por volta de 30m de largura, englobando cerca de 15 pavimentos e 55m de altura. O projeto de Marselha possuía 337 apartamentos (ou "células"). Traçando os elementos fundamentais da arquitetura moderna, expostos anteriormente por Le Corbusier, a *Cité radieuse* está construída sobre pilotis, a estrutura é em vão livre, tem terraço-jardim (com creche, solário e piscinas na cobertura), fachada livre, e é essencialmente horizontalizada. Nesse projeto, Le Corbusier aplicou seus estudos sobre as proporções humanas: utilizou pela primeira vez o *Modulor* (sistema de relações métricas baseado na distância dos membros do corpo humano de um indivíduo "universal"), estabelecendo todas as medidas importantes de projeto como múltiplos das medidas estabelecidas pelo *Modulor*. Para um determinado número de andares, foram previstas "vias aéreas": corredores nos quais seriam instalados estabelecimentos comerciais. Esta determinação tem a ver com a idéia de uma cidade utópica, na qual a Natureza está preservada e as necessidades tradicionais das cidades estão concentradas em alguns poucos edifícios (N. da T.).

pintores, músicos, artistas de teatro e de cinema⁷. Em 1958, Polieri publica um número especial da revista de arte *Aujourd'hui*⁸, no qual são divulgadas informações importantes sobre as vanguardas russas e alemãs, então esquecidas ou pouco conhecidas. Ele trabalha com Iuri Annenkov, imigrante russo em Paris e que, no começo dos anos vinte, havia sido um dos realizadores-idealizadores da "cirquização" do teatro na URSS. Polieri se interessa pelo que chama, após outros comentadores, de o "teatro caleidoscópico" de Velimir Khlébnikov, o príncipe dos poetas futuristas que ele é, então, um dos únicos a citar.

É em seu próprio passado tcheco, na vanguarda do período entre as duas guerras mundiais, que Svoboda encontra suas fontes, nas quais ele inclui o construtivismo russo e Meierhold, Tairov, Vakhtângov, Okhlopov: seus laços com a história e os grandes nomes das revoluções cênicas do início do século XX – aos quais é preciso acrescentar os de Burian e de Frejka – estreitam-se naturalmente, por intermédio de seu professor Frantisek Tröster, cenógrafo de Frejka, que utilizou, de forma muito inovadora, as projeções em cena nos anos de 1930. Svoboda também colabora diretamente com Honzl. E porque o terreno está aqui bem preparado pelo passado brilhante e inventivo da cenografia dos países do Leste Europeu nos anos de 1920-1930, Svoboda pôde encontrar em 1957 um eco favorável ao seu desejo de empreender pesquisas sobre as tecnologias no Teatro Nacional de Praga: "Obteremos os maiores sucessos quando tivermos realizado meu projeto: contratar especialistas da mais alta qualificação técnica em todas as áreas do teatro: técnica tradicional, superfícies refletoras, superfícies absorventes, químicos, engenheiros ópticos, projeccionistas, técnicos em eletroacústica". Em 1946, Svoboda passa a fazer parte do Teatro Nacional de Praga, como diretor técnico; dez anos mais tarde, terá a possibilidade de transformar o ateliê de cenografia em um verdadeiro laboratório de pesquisa.

Polieri trabalha num contexto muito diferente, o de um país no qual o palco foi estigmatizado por Artaud, que constata que o teatro na França tem um estatuto de "casa de tolerância" ou de "vara criminal": "Todos os meios de expressão especificamente teatrais cederam, pouco a pouco, lugar ao texto que, por sua vez, absorveu a ação de tal maneira que, no final das contas, viu-se o espetáculo teatral reduzido a uma só pessoa monologando na frente de um biombo"⁹. Contra "a superstição teatral do texto e a ditadura do escritor", da qual Artaud

7. Cf. Jacques Polieri, *Technique(s) et création*, em *Théâtre et création*. Textos reunidos e apresentados por E. Jacquart. Paris: Champion, p. 138.

8. N. 17, maio 1958.

9. Antonin Artaud, *Lettre à René Daumal*, 14 jul 1931 (na qual Artaud indica saídas para essa situação em outros países, particularmente na Alemanha, na Rússia ou com Appia), em *Oeuvres complètes*, v. II. Paris: NRF, Gallimard, 1980, p. 215.

fala no Segundo Manifesto¹⁰, Polieri tenta precisamente fazer experiências sobre o texto e encena os autores da vanguarda dos anos de 1950, Ionesco, Beckett, Butor. Curiosamente, a descrição pelos críticos de seu espetáculo *Uma Voz sem Ninguém*, de Jean Tardieu, obra que causou escândalo em 1955 no Teatro de La Huchette, evoca, pela ausência de atores, pela presença de suas vozes, pelos jogos de luz e sombra, as propostas plásticas de E. G. Craig no início do século com *The Steps*, e as recentes experiências de Denis Marleau com *Interior*, de Maeterlinck, em que o encenador substitui os atores por sua imagem filmada. É surpreendente encontrar nos comentários de Polieri sobre sua encenação do texto de Tardieu uma referência direta a Maeterlinck e à peça *Interior*¹¹. Na terceira versão de *La Sonate et les trois messieurs*, de Tardieu, em 1959, Polieri trabalha com o cineasta experimental americano Hy Hirsh que, utilizando os recursos da anamorfose obtidos com uma lente especial, filma os atores e os coloca diante de suas imagens sonorizadas¹² em situação de “dessincronia” visual e sonora. Mas, para ele, o texto está longe de ser a matriz indispensável do espetáculo, que poderá partir de qualquer disciplina artística (dança, escultura), e ele logo pensará em termos mais amplos: em instalações, jogos, transmissão à distância, e imaginará todas as formas possíveis de combinações espetaculares.

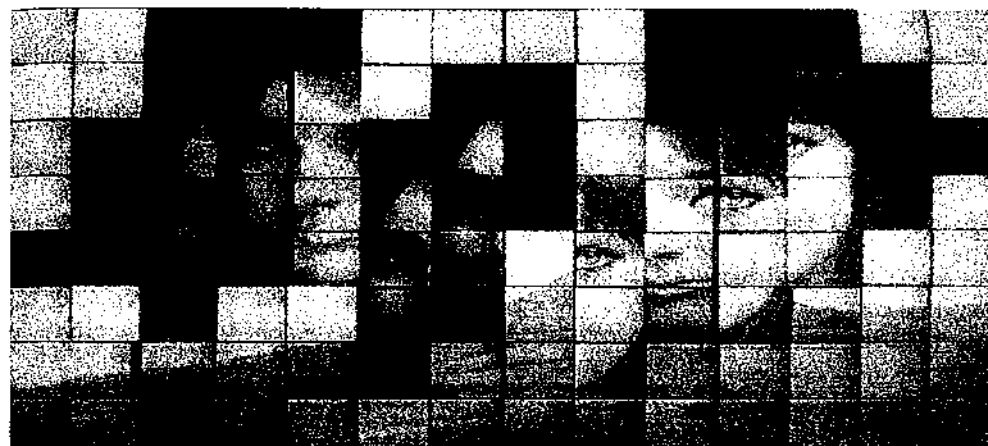
Para Svoboda, ao contrário, mesmo fazendo experiências com equipes muito especializadas, fora do teatro, para apresentar novos procedimentos espetaculares nas exposições universais de Bruxelas e Montreal – *Laterna magika* com o *Polyécran**, para o pavilhão tchecoslovaco em Bruxelas, em 1958, *Polyvision* e *Diapolyécran* cinético, ambiente visual e sonoro, para o pavilhão das fábricas Skoda em Montreal em 1967 –, o texto de teatro (ou o libreto de ópera) permanece como o ponto de ancoragem, ainda que, como na teoria de Hronzl, ele conserve apenas o estatuto de mais um entre todos os

10. Deuxième manifeste du théâtre de la cruauté, em *Le Théâtre et son double*, p. 191. (Em português, op. cit., p. 156.)

11. Technique(s) et création, em *Théâtre et création*, p. 145.

12. Essas imagens são completadas por projeções de quadros de Poliakoff.

* O *Polyécran* constitui um novo conceito de representação da imagem projetada, uma forma de arte audiovisual. Na primeira versão do *Polyécran*, a partir de um roteiro intitulado *A Primavera de Praga*, de Emil Radok, oito telas, quadradas e trapezoidais, formam uma composição plástica fragmentada e descentrada, que tem parentesco com o cubismo. Inúmeros pontos de vista são oferecidos ao espectador de acordo com os ângulos e inclinações que separam as telas. Sete projetores de filmes e oito projetores de diapositivos sincrônicos, todos ligados por um eixo elétrico comum, criam um contraponto rítmico entre os variados conteúdos visuais. Uma constelação de alto-falantes cria um espaço acústico ressonante. O programa é controlado por um circuito de memória especialmente concebido para sincronizar as projeções e a trama sonora estereofônica. Cf. Leonardo/Olats (l'Observatoire Leonardo pour les Arts et les Techno-Sciences), na Internet em www.olats.org/pionniers/pp/svoboda/praticien.php. Disponível em 21.07.2008 (N. da T.).



22. Diapolyécran - *La Création du monde*, encenação de E. Radok, parceiro de pesquisas de Svoboda, Exposição Universal de Montreal, 1967 (D. R.).

elementos cênicos pelos quais o espetáculo passa, num ou noutro momento de seu desenvolvimento, de acordo com as necessidades da peça. E a maior parte de suas criações está ligada a encenadores de teatro e de ópera – Alfred Radok, Krejca, Strehler, Kaslik, Puecher, Friedrich, Grossman, Pleskot, Balanchine, Petit e muitos outros. Assim, as técnicas da *Laterna magika* inventadas com Emil Radok para a Exposição Universal de Bruxelas serão aplicadas de maneira teatral no ano seguinte em *O Dia Deles*, de Josef Topol, encenado por Krejca.

TRANSFORMAR O TEATRO POR DENTRO OU INVENTAR NOVOS LUGARES?

Svoboda é originalmente marceneiro, artesão. Sua capacidade de adaptação e sua paixão pelos materiais constitui a base de seu trabalho teatral, e ele sempre saberá trabalhar nos limites do teatro à italiana, que o fascina e cujas limitações o estimulam. Se ele sonha com um teatro diferente, este será não um teatro utópico, uma forma de arquitetura radicalmente nova, mas uma caixa cênica sensibilizada pela luz, e da qual é necessário fazer brotar a magia a partir da movimentação de seu espaço tradicional por uma equipe de técnicos que saiba trabalhar em conjunto. Em 1964, Svoboda sonhará com “um grande espaço absolutamente livre e variável que permitiria ao responsável determinar, para cada espetáculo, as estruturas do palco, o

número e a posição dos espectadores”¹³. Mas, na primeira Quadrienal Internacional de Cenografia de Praga, em 1967, O. Krejca explica assim a colaboração de Svoboda no célebre Teatro Za branu:

Nossos métodos de “dramaturgia” ou de encenação têm poucas coisas em comum com o tecnicismo da civilização contemporânea. A despeito disso, ou talvez por causa disso, a associação com Svoboda é para nós muito fértil. Em sua colaboração conosco, Svoboda nunca tentou transportar mecanicamente para a esfera do teatro os recursos de outras áreas. Sua paixão pela civilização mecânica contemporânea, pelos novos materiais, pelas invenções no campo da iluminação, da comunicação e do movimento, nunca o fez perder de vista o elemento humano. Ele se interessa, antes de tudo, pela influência da irrupção técnico-científica de nosso tempo sobre o homem. Ele compreende e honra o humanismo, a cultura e o peso filosófico do tecnicismo de hoje, mas vê sua crueldade, sua demência e seu horror. Ele não professa no palco a religião do tecnicismo: para ele, o valor fundamental reside nas relações humanas e na capacidade que o talento artístico possui de criar uma nova realidade autêntica. [Svoboda] não vê como limitação as exigências da encenação e do estilo de teatro que, às vezes, parecem restringir sua liberdade de expressão. Ele aceita até mesmo o palco inadequado, com o qual somos obrigados a trabalhar atualmente, como uma necessidade da qual deve-se fazer um bom uso em proveito da obra¹⁴.

Para Polieri, diferentemente de Svoboda, “as artes plásticas, livres das restrições espaciais codificadas pela Renascença, renovam a decoração cênica e contribuem para tornar caduco o palco italiano, assinalando sua insuficiência e sua ineficácia”¹⁵. As projeções, o cinema, a imagem em 360° abrem caminho a uma nova estética da variabilidade e da complexidade que destrói a frontalidade do palco, explode sua compacidade, tira-o de sua caixa e lança-o no espaço da platéia. Mais ainda, Polieri instaura o movimento em todo o espaço teatral, de forma concreta e não metafórica – tanto o palco (1968, Grenoble) como a platéia (1970, Exposição Universal de Osaka) se tornarão móveis.

AS TECNOLOGIAS NO TEATRO E A MEMÓRIA DO FUTURO

Atualmente, quando o universo virtual e o digital abrem novas vias para as artes, é importante que a memória do futuro, a memória dos precursores utopistas, venha a público. É preciso homenagear, no sentido pleno do termo, J. Polieri, que o teatro francês e a história das artes do espetáculo deixaram muito rapidamente de lado. É verdade que Polieri trabalhou mais no exterior (Estados Unidos e Japão), mas foi, sem dúvida, porque na França ele incomodava, ao se interessar tão profundamente pela tecnologia, que pensadores como Gilbert Simondon

13. Citado por D. Bablet, em *Josef Svoboda*, Lausanne: L'Age d'Homme, nova edição, 2004, p. 160.

14. Idem, p. 25.

15. L'Image à 360° et l'espace scénique nouveau, em *Le Lieu théâtral dans la société moderne*. Estudos reunidos por Denis Bablet e Jean Jacquot, Paris: CNRS Editions, 1969, p. 131.

ontem, Bernard Stiegler hoje, nos mostraram, sob nova luz, oferecendo-nos instrumentos para reabilitá-la e para ver no pensamento técnico um dos vetores essenciais da cultura e das trocas culturais.

No final dos anos de 1950, Erwin Piscator observava: "No teatro, a técnica carrega a pecha de ser um mal necessário que mais entrava do que favorece a arte"¹⁶. Para Polieri, as "origens da reticência à técnica por parte das pessoas do teatro" encontram-se em dois "truísmos": 1) a representação convencional de um teatro cristalizado em suas formas, uma vez que, em dois milênios de existência, a evolução das formas, embora contínua, é pouco perceptível e o teatro dá a impressão de ser "uma unidade indeformável"; 2) a desconfiança em relação às "máquinas ou (às) ferramentas em geral", que prejudicariam "uma presença real – humana – no palco" a "humanidade" do ator¹⁷.

Sem nenhuma dúvida, o teatro exige a presença de um ator e de um espectador: célula mínima que define sua essência. Mas sua história comprova que ele está ligado, por um lado, à história das outras artes do espetáculo e, por outro lado, à apropriação artística das tecnologias, enquanto novos meios de expressão: o teatro está ligado às tecnologias da eletricidade e da iluminação, que já há muito tempo transformaram o palco, as condições de criação e de percepção de uma obra, e está ligado também às tecnologias da imagem e do som.

No final dos anos de 1930, Meierhold podia testemunhar, fundamentado em sua pesquisa ininterrupta sobre o teatro e a ampliação de seu campo: "Em arte, não existem tecnologias proibidas, existem apenas tecnologias mal-utilizadas ou utilizadas fora de propósito"¹⁸. Vinte anos mais tarde, Polieri escreve:

Nenhum medo da técnica –
é pra rir – cinematográfica, magnética, eletrônica, mecânica
Técnica –
Até uma vela –
[...]
Ter medo?
A beleza deve tudo arrebatá-lo, do contrário, ela é feia¹⁹.

Como Svoboda e outros artistas plásticos dos teatros da Europa Oriental que passaram pela escola do construtivismo – com mais ou menos facilidade de acordo com a época e com as restrições da censura –, Polieri define-se como cenógrafo, e não como fazedor de ce-

16. La technique, nécessité artistique du monde moderne, em *Le lieu théâtral dans la société moderne*, p. 139.

17. Technique(s) et création, em *Théâtre et création*, p. 142.

18. *Écrits sur le théâtre*, v. IV, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1992, p. 346.

19. Pour une nouvelle dimension scénique (1956), em *Spectacles, 50 ans des recherches*. Textos e documentos reunidos por J. Polieri, número especial da revista *Art et architecture*, *Aujourd'hui*, n. 17, p. 61, maio 1958.

nários: ele é aquele que sabe organizar o volume da cena e modular o espaço para uma ação teatral em movimento. Ele é também arquiteto, encenador, realizador, assumindo múltiplas funções desde seus primeiros espetáculos. Concretizando a fórmula essencial de Craig: "há uma coisa de que o homem ainda não aprendeu a tornar-se senhor [...], uma coisa que espera a vinda de homens aptos, pronta a elevar-se com eles acima do mundo terrestre: e não é senão o Movimento"²⁰, Polieri afirma, em 1955, que "um dos princípios essenciais [do] teatro caleidoscópico, princípio de vida, é o movimento. Todos os elementos do espetáculo são móveis"²¹. Entre esses elementos, estão incluídos os atores, dos quais se exige um trabalho polivalente.

Como Svoboda, Polieri é inventor, experimentador e coloca em movimento o espaço do espetáculo, a área de atuação por meio das projeções fixas ou móveis. Mas Polieri utiliza as técnicas digitais desde o começo dos anos de 1980 e, como vimos, ele vai conjugar a instauração do movimento do próprio edifício em múltiplos projetos e realizações: "palco anular", cercado os espectadores em 360°, "sala giroscópica", "palco triplo", "sala automática móvel", "palco e sala telecomandados, rotativos e modificáveis", palco eletrônico (destinado à nova cidade dos Ulis*) no qual todas as superfícies são, ao mesmo tempo, telas e superfícies neutras que possibilitam tanto a projeção de imagens como as-filmagens em estúdio²².

Ambos são igualmente prolíficos e sabem que o sentido não vem somente do inteligível, mas da experiência sensorial multiforme. Um é, sem dúvida, mais *bricoleur***, o outro é mais engenheiro. Vivamente interessados pela tecnologia, eles tomam duas vias opostas, determinadas por personalidades e contextos sociopolíticos e culturais diferentes: via centrífuga daquele que permanece voltado para os segredos do espaço teatral e pretende despertar a tradição e expor de uma outra forma os seus enigmas; via centrípeta daquele que, desde o início, sentiu-se mais atraído pela abstração, pelo não-figurativo, e quis fazer com que o teatro saísse do teatro. Explorador dos poderes da luz, adepto de um palco cinético no qual o ator polivalente mantém integralmente seu lugar no interior de uma cenografia complexa, Svoboda cria um teatro total que conserva a magia do vazio misterioso evocado pelo palco italiano.

20. Le Théâtre de l'avenir: une espérance, em *Les artistes du théâtre de l'avenir* (1908), E. G. Craig. *De l'art du théâtre*, Paris: Circé, 1999, p. 72. (N. da T.: Em português, cf. a tradução de Redondo Júnior, O Teatro do Futuro, em Gordon Craig, *Da Arte do Teatro*, Lisboa: Arcádia, [s.d.], p. 77-78).

21. J. Polieri, Le Théâtre kaléidoscopique, *Aujourd'hui*, p. 61.

* Les Ulis, cidade nova, nas cercanias de Paris, que surgiu como resultado da intensa urbanização dos anos de 1960 (N. da T.).

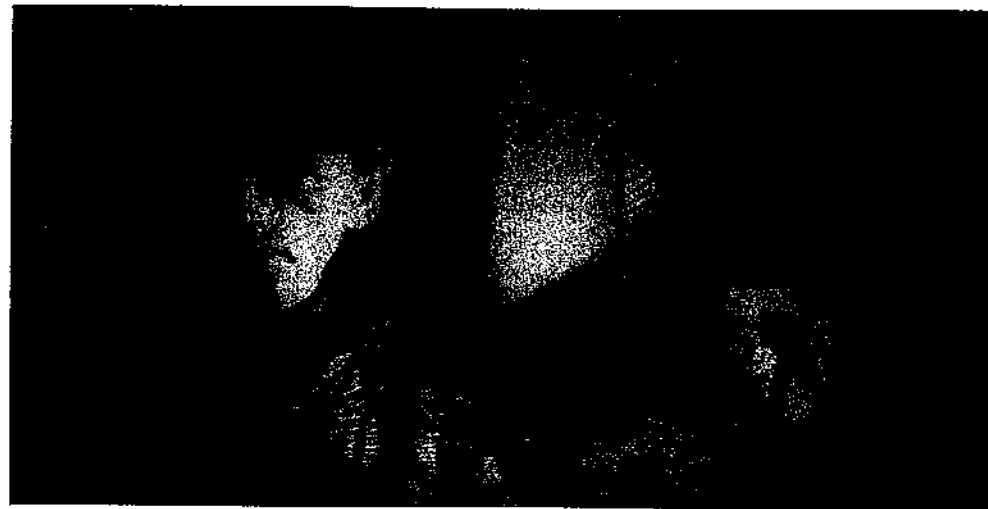
22. Technique(s) et création, em *Théâtre et création*, p. 151.

** Em português, embora exista a palavra "bricolagem", não há um substantivo para designar a pessoa que tem jeito para mexer com coisas técnicas, consertos, artesanato etc. (N. da T.).

Explorador de novos espaços-tempos híbridos, Polieri utiliza o digital e projeta o espetáculo em direção a novos modos de realização grandiosos, via satélite, em rede, internet. Eles desbravam, cada um à sua maneira, os caminhos do teatro do século XXI, e é difícil falar de um sem evocar o outro. Svoboda faleceu em 2002. O manifesto de Polieri, de 1995, já proclamava o que acontece com os atores equipados com sensores e capazes de criar sua própria direção de luz e som, e anunciava o que ele continua dizendo, hoje, sobre o teatro em gestação na web:

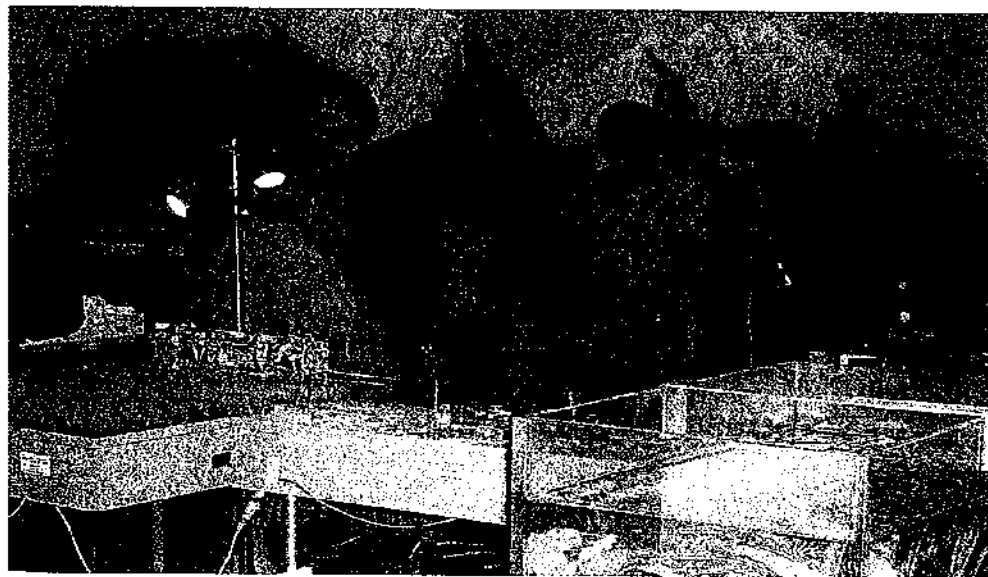
Sob o olhar do ator, verdadeiro mágico, as próprias formas sólidas poderão se mexer, mudar, se animar, viver, enfim, em todos os planos do teatro e em todos os sentidos. Mas que ainda me seja permitido aqui imaginar o espectador futuro numa gaiola de *plexiglass* com dois abdomens e dois rostos como os personagens das telas cubistas de Picasso. Cercado de sons, luzes, cores, formas, sombras, ele será perceptível pelos demais e sensível às numerosas combinações, harmonias, aos numerosos ritmos, motivos melódicos, e também a todos os pontos, retas, curvas, ângulos cônicos, linhas visuais, auditivas, estáticas, que se desenrolarão no magnífico e extraordinário caleidoscópio teatral. Os trilhos da estrada de ferro do espetáculo vão se aproximar, vão se cruzar, e, depois, paralelos por um tempo, vão se afastar um do outro num fogo de artifício perpetuamente renovado numa festa perpétua. Por agora, podemos ficar tranquilos, só temos uma barriga e um cérebro. Mas tudo é possível²³.

23. J. Polieri, *Le théâtre kaléidoscopique-1954, Aujourd'hui*, p. 61.



24. *Três Irmãs*, de Tchekhov, encenação de Matthias Langhoff, 1994. Sobre uma cortina de tule, que ocupa toda a boca de cena, são projetados documentos de arquivo sobre o exército soviético. (Foto de Jacquie Bablet).

25. *Mnemopark*, de Stefan Kaegi, com o grupo Rimini Protokoll, 2006. O dispositivo cênico miniatural é filmado por câmeras e as imagens são projetadas sobre uma grande tela no fundo da cena, criando uma vívida impressão de realidade. Foto feita ao fim de uma apresentação, quando os espectadores são convidados a descobrir o funcionamento da máquina teatral (Foto de Béatrice Picon-Vallin).



6. O Jardim das Cerejeiras, Encenação de Peter Brook*

O ESPAÇO E O TEMPO

Desde O. Krejca e sua *Gaivota* (1960), os encenadores dos países do leste europeu buscaram desqualificar a imagem, petrificada pela tradição, de um Tchékhov, escritor querido de uma *intelligentsia* cega que se apoderou dele para torná-lo o *seu* autor¹. Eles tentaram recuperar o olhar lúcido e impiedoso que Tchékhov lança sobre os homens, transpor para a cena o escalpelo de sua escrita precisa e afiada, sem cair na doçura de uma nostalgia e de um sentimentalismo execrado pelo próprio escritor. À primeira vista, P. Brook, em *O Jardim das Cerejeiras* (1981-1983), parece reconciliar-nos com um Tchékhov cheio de amor e de indulgência, mas essa reconciliação é fruto de uma outra "decapagem".

O. Krejca encontrou, para encenar *As Três Irmãs*, uma linguagem teatral capaz de "expor até o osso", dolorosamente, as relações familiares; ele baseou a comunicação teatral numa concentração da escrita cênica, numa contração da atuação que, pondo em ação os mecanismos internos da obra, não exhibe jamais as emoções, impede toda

* Este ensaio foi publicado no volume 13 da coleção *Les Voies de la création théâtrale*, organizado por George Banu, Paris: CNRS Editions, 1985, p. 273-292 (N. da E.: Tradução de Fátima Saadi).

1. Cf. Georges Nivat, *Vers la fin du mythe russe*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1982, p. 98. Para as encenações de O. Krejca, cf. os estudos em *Les Voies de la création théâtrale*, x, Paris: CNRS Editions, 1982 (Les Trois Sœurs, La Mouette).

super-atuação ou super-dramatização, para fazer perceber, com uma acuidade que fere, os conflitos internos dos quais são prisioneiras as personagens tchekhovianas, sempre no limite da explosão. Ao contrário, Peter Brook apóia seu *Jardim das Cerejeiras* numa linguagem em expansão, que toma de empréstimo aos simples acontecimentos da vida humana, dos quais a peça tira seu argumento (reencontros, festas, separações), o fluxo natural da comunicação familiar, efusões, contatos físicos, sorrisos, risos. Krejca canaliza a energia do texto de Tchekhov, antes de tudo, para o interior de um campo complexo de forças antagônicas, numa visão totalmente ocidental da comunicação, através de tensões, nós, espasmos do corpo e do espírito. Já Brook drena essa energia para uma corrente simples e calorosa, uma corrente de amor concretizada pela troca de olhares, olhos e mãos que se procuram constantemente sem se espreitar nem se evitar. Para fixar esse campo de forças, Krejca freqüentemente cria para o espetáculo uma partitura (caderno de direção) muito precisa, que o ator deve sentir, absorver, pela qual deve deixar-se levar para aproximar-se de sua personagem, e o espaço teatral se organiza, num volume divisível por três fileiras de painéis móveis, de renda, englobando os múltiplos registros dessa partitura, os ricos estratos de significação que o espectador deve transpor, penetrar. Ao contrário, para montar *O Jardim das Cerejeiras*, Brook continua a interpretar a seu modo as lições do Oriente e busca, primeiro, uma circulação de energia livre, contínua, sem obstáculos, na qual atores, personagens e espectadores serão os pólos de um fluxo incessante. O público se integra ao jogo, não por um trabalho de decodificação, mas pelo trabalho da imaginação, da convivência que chega à cumplicidade. Aparente facilidade aqui, contra uma aparente dificuldade lá. Se nos deixarmos cativar por uma ou rejeitarmos a outra, passaremos ao largo de Tchekhov, de tal modo a experiência da obscuridade e da transparência, do não dito e da limpidez², deve ser profundamente vivida para que se comece, minimamente, a compreendê-lo.

A CASA – O TEATRO

Para *O Jardim das Cerejeiras*, Brook procura uma respiração comum entre a vida e o teatro e encontra-a numa sutil superposição (que não se confunde nunca com identificação), interpretada sob uma perspectiva não dualista, a da casa bem-amada e arruinada de Ranevskaja e a dos atores, também querida e degradada. “A casa deve ser grande, sólida, em madeira ou pedra, isso não importa. Ela é muito velha e muito grande” escreveu, em 1904, Tchekhov a Stanislávski que estava montando a peça. No teatro Bouffes du Nord, a propriedade de

Ranevskaja alcançou as dimensões do nosso mundo, visto que sua arquitetura ocupa o lugar teatral por inteiro. O espaço interno da casa é despojado, como o espaço vazio do teatro de Brook. Sem mobília, sem cortinas nem bibelôs... Despojado para contar *O Jardim das Cerejeiras*, essa intensa história de desprendimento em relação a tudo, escrita por Tchekhov quase no limiar da morte.

A Casa arruinada, em sua estrutura habitável (com a entrada, os cômodos, os lugares de recepção, os patamares, as escadas), tem aqui uma topografia precisa que evolui ou permanece idêntica ao longo dos atos e que, sem um pinga de ilusão, é adaptada à do lugar teatral (palco, corredores, anexos laterais, camarotes, galeria circular), cujo teto-cúpula abriga, com a mesma generosidade sublinhada pela iluminação, atores e espectadores, personagens e atores. É esse par Casa-Teatro que garante a continuidade da circulação das energias, das trocas entre o texto, os atores, os espectadores. A ação se desdobra na área de representação, na platéia, envolve o espectador pela frente, pelas laterais, ela o domina, ela lhe mostra o interior, faz com que sintam, atrás dele, o exterior, o cerejal, para além do qual se abrirão os caminhos da errância: a rua, simplesmente.

No teatro Bouffes du Nord, foram suprimidas as coxias, esvaziadas as estruturas da vetusta cena à italiana, de acordo com os cânones de uma arquitetura contemporânea de recuperação dos lugares antigos, sendo assim liberados não só uma *superfície* de trabalho plana, arrematada por um contorno circular, como também um *volume* amplamente aberto, no qual os impulsos lançados a partir do espaço reservado ao ator tanto podem alcançar livremente os espectadores acomodados na platéia e extremamente próximos da área de representação, como ascender numa inclinação suave ou abrupta até o mais distante deles. Superfície semicircular/volume quase esférico: desde *Timão de Atenas*³ a representação não se limita à área central, espalhando-se pelo volume todo, materializando-o como continente e conteúdo, a partir de linhas móveis desenhadas pelos percursos pouco habituais dos atores, por novos ângulos de visão, por fontes sonoras afastadas, aproximadas ou suspensas. O funcionamento do espaço vazio do teatro Bouffes du Nord se apóia, de saída, sobre uma estrutura dialética viva, matriz de relações e de pontos de vista múltiplos (superfície/volume, plano/ascensão, horizontalidade/verticalidade, continuidade/diferença, contato/distância), inserida numa circularidade acentuada e redundante. Além disso, esse lugar teatral carrega as marcas do tempo, da história do teatro e do desgaste, as marcas de

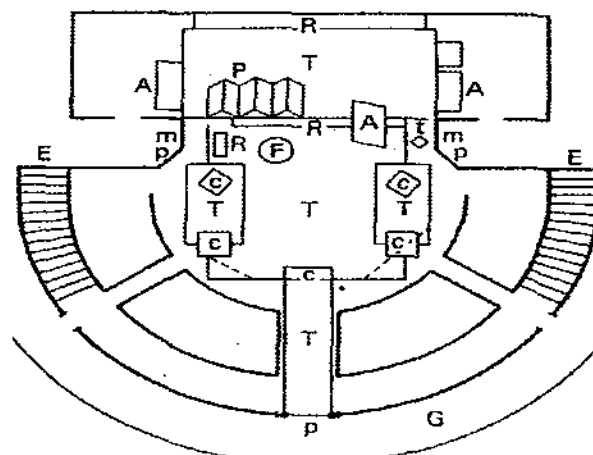
3. É preciso, claro, remeter ao estudo muito completo de G. Banu sobre *Timão de Atenas*. L'Écriture spatiale de la mise en scène, em *Les Voies de la création théâtrale*, v. V, Paris: CNRS Editions, 1977, ao qual qualquer análise da estrutura espacial do teatro Bouffes du Nord deve fazer referência.

um trabalho de "remodelagem que não visa jamais à restauração, e que, com seus vestígios, suas cicatrizes, constitui um "espaço-suma"⁴ excitante para o espírito do iniciado, que pode identificar e nomear os modos de seu funcionamento, entregando-se também ao prazer simultâneo do estranho e do familiar, que atrai e surpreende o leigo. Marcado pelo passado, esse volume está repleto das vibrações do presente: ele é percorrido, atravessado em todos os sentidos, radial ou circularmente pelos atores, por suas vozes ou simplesmente por seus olhares que aí pousam, observam-no, amam-no e pelo olhar dos espectadores surpresos, atentos. Essa materialização do volume exprime o tema espacial do encontro que percorre toda a representação, ampliando, para o teatro como um todo, para a relação espectadores/atores, as relações propostas por Tchekhov. Esse volume se oferece a um jogo "em rede" horizontal, vertical, diagonal, cuja única medida é o corpo humano (ator-espectador).

Assim como a abertura de *Timão* sobre o cansaço do mundo, o discurso sobre a decadência da casa russa se ancora na ruína do lugar teatral e a espacialização do texto se duplica numa textualização do espaço⁵ em estado bruto, visto que as evocações, as "pontes" vão relacionar estreitamente a peça de Tchekhov com o espaço do teatro Bouffes du Nord. Mas o vazio limitado pelas paredes descascadas, enegrecidas ou avermelhadas, é ocupado por um exuberante *patchwork* de tapetes orientais de todos os tamanhos, que se superpõem e sublinham a degradação do ambiente. Nada, ou quase nada além disso para apresentar esse *Jardim das Cerejeiras*. Rescaldo das turnês de *A Conferência dos Pássaros*, esses tapetes remetem ao passado recente dos atores, ao passado um pouco mais longínquo das personagens, no suave convite que formulam, convite de contato característico da primeira infância reencontrada, evocando a descontração atual dos modos de vida europeus inspirados no Oriente. De saída, a presença sugestiva e suave dos tapetes cria o espaço específico e múltiplo desse *Jardim das Cerejeiras*: chão macio e decorado por desenhos coloridos, vestígios da antiga riqueza, doce lugar das confidências e dos jogos de criança, lugar tradicional, mágico, de onde o conto pode surgir e que conscreve o jogo teatral, o outro lugar da viagem, o Oriente no Ocidente e a recordação da última obra realizada pela trupe de Brook.

4. Idem, p. 72.

5. Cf. Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 42.



- | | | |
|-----------------------|-------------------------------|-----------|
| F poltrona | R tapete enrolado | E escada |
| P biombo | t tamborete | p porta |
| A armário | m espelho | G galeria |
| --- dobrar os tapetes | o tapete recobrimdo almofadas | |

Esquema 1: disposição dos objetos cênicos para o Ato I

Sobre a superfície dos tapetes, o par Casa/Teatro pode ser lido num outro nível, não mais no âmbito — ao qual remete o espaço tomado em seu volume — da degradação e do encontro, mas no âmbito da infância e do conto. Assim uma rede de relações densas, espacialidades associadas a temporalidades, inscreve-se no funcionamento do lugar. Os tapetes são o território do passado, da infância das personagens, da recordação da trupe, porém o presente imediato, o tempo do teatro insere ali o trabalho direto e alegre do ator, destruindo assim qualquer nostalgia e apagando as potencialidades trágicas do texto, como desejava Tchekhov.

No centro da área de atuação: um imenso tapete florido, com fundo hege, cercado de tapetes menores que se superpõem numa disposição quase simétrica, na qual o colorido e os desenhos variados introduzem a sua desordem vistosa. Eles recobrem pedaços de espuma e sugerem assim as banquetas sobre as quais os atores se sentarão, no limite do espaço de atuação. Esses assentos muito baixos configuram um semicírculo que acompanha a primeira fileira dos espectadores, sentados em almofadas, sem que haja a menor mistura. A fronteira existe, os cantos dobrados do tapete central evitam qualquer confusão, mas a proximidade é, às vezes, atordoante... O retângulo principal é prolongado, uma meia hora antes do

começo do espetáculo, por um longo tapete—"passarela" vermelho, até então dobrado, que é desenrolado no corredor central que leva até a porta do teatro e, diante dela, instala-se, sob essa "passarela", um grande pufe que estufa a borda do tapete. É por ali que vão entrar os que chegam, seguindo o percurso que o público acabou de fazer, com a seguinte diferença: o "corredor" agora está fortemente iluminado. Do mesmo modo, o trabalho dos atores poderá começar ou se espalhar pelos dois outros corredores. Mas se o espectador é cercado, rodeado, ele nunca é agredido.

Dois tapetes retangulares com uma estampa mais miúda recobrem o segundo plano. Outros tapetes, de tamanhos variados, estão enrolados: um, ao longo da parede descascada do fundo, um segundo, lateral, bem pequeno; um terceiro, enfim, margeando o biombo que separa o primeiro do segundo plano, e que é o único tapete usado ao longo do espetáculo, mostrando sua rica estampa florida e avermelhada, por cima do tapete claro, na festa do Ato III⁶. Assim se impõe nos três primeiros atos uma superfície ao mesmo tempo permanente e instável, provisória (tapetes enrolados), contínua em sua descontinuidade, uma estrutura horizontal geométrica que atrai o olhar para o chão, vasta extensão ao mesmo tempo lisa e colorida, inflada, em seu contorno, por suaves ondulações. O Ato IV, o da partida, vai destruí-la e, levantando tapetes e espumas, jogando-os no segundo plano na maior confusão, revelará o cimento frio, cortará em dois o espaço devastado, encolhido, que forçará as personagens a partir⁷.

Nada choca o olhar nesta superfície aberta, cuja horizontalidade é marcante; no Ato I, os poucos objetos construídos que a reforçam, o biombo com seis folhas, à esquerda, a poltrona baixa e macia* colocada defronte dele, estão recobertos com o mesmo cretone claro de flores rosa: o olhar do espectador pode deslizar por ali, passando das estampas horizontais a essas outras, adivinhando, no despojamento da organização espacial que o acolhe desde a sua chegada, as quatro principais posições do homem segundo o Zen, as quatro dignidades: de pé, sentado, deitado, andando⁸. À direita, o armário, dissimulado por um tecido-capa rústico e ali perto, muito discreto, um tamboretezinho para Firs, colocado num interstício entre dois tapetes, ali onde emerge o cimento cinza. Enfim, dois espelhos verticais, simétricos, à direita e à esquerda, onde, no

6. No programa de *O Jardim das Cerejeiras*, usa-se a palavra *quadro*, em vez de *ato*.

7. Cf. a terra alisada, depois revolvida pelos passos, arranhada pelos dedos, queimada e sangrenta da arena de *Carmen*.

* No original, *fauteuil-crapaud*, poltrona baixa típica do século XIX, muito confortável, com estofamento extremamente macio (N. da T.).

8. Alan Wilson Watts, *Le Bouddhisme zen*, Paris: Payot, 1972, p. 175.

Ato I, e, depois, no Ato IV, Lopakhine, especialmente preocupado com as novas posturas que deve assumir, olha-se continuamente. Não há, em cena, nenhuma mesa⁹, elemento essencial das encenações tchekhovianas, espaço criador de figuras cênicas em anéis, nos quais todas as tensões se exprimem com intensidade. O café é tomado sobre a poltrona (espaldar/braço) ou de pé. As personagens se sentam nos pufes, se ajoelham, se estiram no tapete para falar. Não há outro ponto de apoio fixo para a atuação: os objetos cotidianos necessários (lâmpião de querosene, livro, roupas, calçados, bandeja, xícara) são colocados no chão ou ficam nas mãos dos atores. Nada de fixo, de definitivo na atuação: tudo é imaginado sobre os tapetes, em torno desses momentos da vida que Tchekhov privilegia entre o retorno e o adeus, nesse cômodo-memória que é o quarto abandonado das crianças. A atuação se alimenta dessa instabilidade, da passagem dos objetos, do fluxo incessante das trocas verbais, gestuais, afetivas entre as personagens, do uso dos atores como elemento espacial através das diferenças incisivas de seus corpos, de seu modo de olhar, de suas vozes (potência, tonalidade, sotaque). Corpulência, pequena estatura, magreza, juventude extrema, essas diferenças não são atenuadas pela estereotipia remotamente russa escolhida por Brook para contar *O Jardim das Cerejeiras*: rostos (Ranevskaja, Varia, Ania), sotaques (N. Parry é de origem russa), figurino. Sem objetos nos quais se apoiar, sem obstáculos a superar, visível sob todos os ângulos, o ator não pode mais encontrar para seu trabalho outros apoios a não ser seus companheiros — daí a expansão calorosa de seu corpo, as carícias, as vibrações que não dissimulam de forma alguma a solidão de cada um —, ou o público, que ele toma como testemunha e cuja presença ele jamais esquece e cuja cumplicidade busca, por meio de olhares, piscadelas.

O Jardim das Cerejeiras do Bouffes du Nord não nos mostra alguns dos cômodos da casa de Ranevskaja, mas a casa inteira o tempo todo: assim, no Ato I, o corredor central leva ao quarto das crianças, as duas portas à direita e à esquerda no arco de proscênio, levam à cozinha e ao quarto de Ania. Atrás do biombo, lugares mais obscuros, entranhas da vida da casa, onde o olho distingue o volume de dois armários, um preto e um marrom, além de um outro biombo preto, por trás dos quais se dão as entradas e saídas. Enfim, de um lado e de outro da platéia, dois lances de escadas com uma rampa rústica permitem aos atores alcançar os andares-balcões. Topografia que não é jamais espaço realista, na presença constante do Teatro/Casa dos atores. Para o bem e para o mal, essa casa é também a casa do público que pode, pela variação de suas reações, mais ou menos

9. A mesa do Ato I, à qual Firs alude, é imaginada pelos atores atrás do biombo.

ruidosas, por sua atenção, mais ou menos concentrada, imprimir alterações¹⁰ a uma seqüência, em algumas sextas-feiras, em direção ao *vaudeville*...

HORIZONTALIDADE/VERTICALIDADE

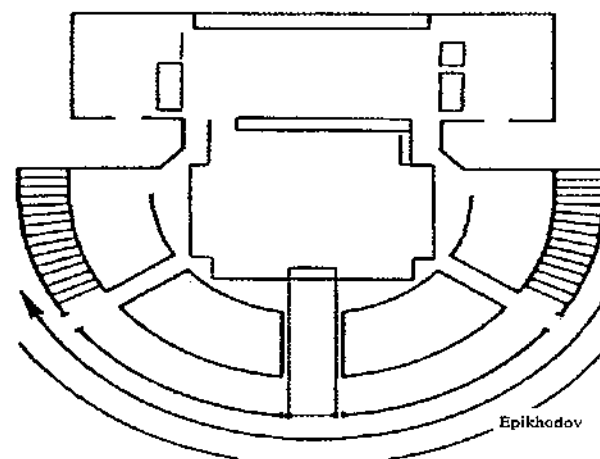
Atuação Horizontal. A Superfície, os Corpos

No começo do Ato I, a espacialização horizontal está no seu auge. A atuação se desenrola em torno de um eixo central que liga a entrada da platéia à parede do fundo da cena. Esse tipo de espacialização é, em seguida, acentuado pela "horizontalização" dos próprios atores e pelo contato permanente e móvel entre o corpo e o tapete, pelo qual se exprime a alegria da volta à casa, que comunica essa alegria ao público pelo inesperado da solução cênica e pela instauração de novas relações devidas mais à proximidade (abaixamento coletivo dos olhares, redução da altura dos atores, inversão do ângulo de visão do espectador sobre o ator e vice-versa¹¹). A verticalidade do lugar fará, no Ato I, uma intromissão muito rápida quando Ranevskaja sobe para seu quarto pela escada da direita e, do primeiro balcão, debate o empréstimo de Pistchik (Ato I, p. 35/p. 180¹²): transcrição espacial da ruptura no interior do consenso alegre do retorno, da premência dos problemas de dinheiro e da ruína ameaçadora, que se apreenderá, por recorrência, por meio da verticalidade efervescente da atuação no último ato. Mas, no momento, a horizontalidade parece aqui elástica e joga com o par fechamento (atuação circunscrita pelos tapetes)/abertura: ao fim do corredor central, pelo qual os viajantes, recém-chegados da cidade, entraram, o olhar dos atores, convergindo para além do corredor de luz intensa, faz crescer o jardim imaginário ao longe, atrás dos espectadores.

10. A. Mikhaïlova, *Un espace pour le jeu, Teatr*, 1983, n. 6, onde se mostra de que modo, em Caracas, em 1978, na apresentação de *Ubu Rei*, a primeira cena, a do jantar do casal Ubu, evoluiu de modo imprevisto para os atores.

11. Refiro-me aqui aos espectadores das arquibancadas.

12. A numeração das páginas entre parênteses remete sempre ao texto de *La Cerisaie* publicado pelo Centre International de Créations Théâtrales, Paris, 1981, em tradução de Jean-Claude Carrière. Em 1988, essa tradução foi editada pela Flammarion (N. da T.: Em português, utilizaremos a tradução de Gabor Aranyi. Anton Tchekhov, *O Jardim das Cerejeiras*, em *Teatro*, Mairiporã: Veredas, 1994, p. 165-217 e indicaremos após a referência à edição francesa o número da página da tradução brasileira). Uma gravação do espetáculo, a cores, foi feita por Brook para a televisão, em 1981 (FR3, Paris, INA) *Le Spectacle a été filmé en vidéo couleur par Brook*, 1981, FR3, Paris, INA.



A luz baixa no segundo plano, em seguida no primeiro, depois sobre os espectadores.

Esquema 2: A passagem de Epikhodov no Ato II.

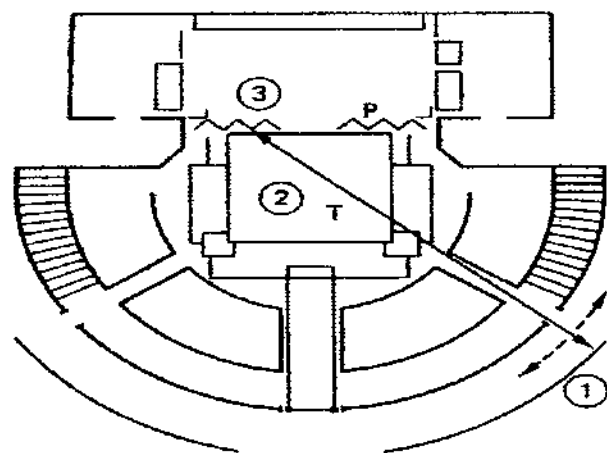
Extensão da Horizontalidade

Para o Ato II, o biombo e o armário são retirados. Sobre a estrutura horizontal, que se mantém idêntica, essas duas mudanças bastam para transformar o interior em exterior. O espaço se amplia diante dos espectadores: uma luz intensa e muito branca ilumina, primeiro, o fundo do teatro, até então escuro, para, depois, voltar-se na direção do público; ao mesmo tempo, o espaço se amplia adquirindo a dimensão de um volume ao ar livre e contaminando todas as estruturas horizontais possíveis: o corredor central, sempre iluminado, onde acontecem as falsas-saídas, o corredor da esquerda, que leva à casa, o da direita, que leva ao rio, enfim a galeria circundante, onde Epikhodov caminha arranhando seu violão. O segundo plano, agora totalmente aberto, continuará pouco utilizado, separado do primeiro pelo comprido tapete enrolado: é sobre o tapete grande, agora o de fundo mais branco, ornado de motivos florais, que se espalham as personagens com roupas claras. Ali caminham, deitam, sentam-se com as pernas esticadas, afastadas ou agacham-se. O olhar continua, paralelamente, a deter-se no descascado das paredes: tudo isso evoca a natureza e a ruína, como as rubricas de Tchekhov (Ato I, p. 42/p. 184). Na realidade, Brook situa o Ato II, cuja estranheza no interior da estrutura dramática da peça já foi assinalada¹³

13. Cf. L. Teodorescu, *La Cerisaie*, point de non-retour, *Sillex*, p. 34, e Giorgio Strehler, *Un Théâtre pour la vie*, Paris: Fayard, 1980, p. 322.

(bem como seu valor de "intermédio") num espaço fundamentalmente idêntico ao do Ato I, no qual a magnificência imaginada do jardim branco à luz da lua se combina à decadência da casa sem manutenção, mas transmutada por um sopro poético particular, cuja chave é dada pela musicalidade (sobretudo em russo) do curtíssimo diálogo sobre a passagem de Epikhodov (Ato II, p. 57/p. 192) que ressoa como um haikai, constatando, sem comentários, as coisas em sua naturalidade¹⁴. O espaço criado faz com que o tempo se desdobre como ele, retenha a respiração, fique suspenso como um mar entre dois rumores, entre duas chegadas, a primeira, barulhenta e alegre, dos patrões, a outra, lenta e dramática, do Andarilho. Sua intrusão, ao longo do tapete enrolado, fará com que os atores se levantem, e esta súbita verticalidade coral marca o fim do contato bem-aventurado com o solo, até ali *leitmotiv* da representação.

Jogo Frontal/Jogo Diagonal



- T tapete vermelho desenrolado
 ----> deslocamento do barulho e da música
 P biombo - o biombo da esquerda está mais próximo que o do Ato I
 ① as três áreas de representação

Esquema 3: *A construção em diagonal (Ato III).*

14. Cf. A. W. Watts, op. cit., p. 202-203.

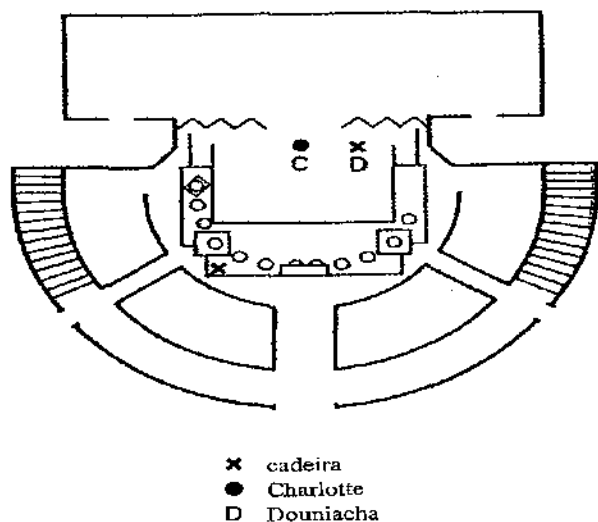
Para o Ato III, a área de jogo se fecha segundo o modelo espacial do Ato I, mas sempre de tal modo que a ruptura é suave ao olhar, que pode apreender aí uma continuidade: os dois biombos que separam o primeiro do segundo plano estão cobertos por tapetes nas mesmas tonalidades avermelhadas do tapete que é desenrolado, só que estão gastos até a trama, como se tivessem sido usados além do limite. O espaço parece reduzido por uma organização dominante não mais frontal (em torno do eixo médio do corredor de entrada), e horizontal (os corpos), mas diagonal e vertical (atuação de pé). No rápido blecaute que separa os Atos II e III, um feixe de luz oblíqua, ligando o corredor da direita ao intervalo dos dois biombos, oferece uma nova orientação dinâmica, na qual as esperas conjugadas do público e das personagens se deslocam do centro para a direita. Um fluxo lateral dançando, correndo, afluindo ou se afastando vai e vem segundo esta diagonal que une duas zonas: a primeira, invisível, a galeria circundante de onde jorra, em diversos pontos, a música fanhosa dos violinistas judeus, acompanhada de batidas desenfreadas dos pés e de palmas, e a segunda, salão comunicante onde percebemos, de tempos em tempos, entre os biombos, pares volteando ou jogadores de bilhar. Aqui, o espectador mergulha na topografia da casa e vários lugares são evocados e utilizados: uma sequência de três salas de recepção dispostas em diagonal; no fundo à esquerda a sala de bilhar; no fundo à direita a entrada por onde chegam Gaev e Lopakhine (cf. esquema 3). Ocorre então uma espécie de inversão do ângulo óptico, como se, por essa nova solução espacial, aparentemente semelhante à do Ato I, o público não estivesse mais na entrada, mas no coração da casa.

Junto com os biombos, os atores trouxeram três cadeiras que serão usadas por eles para sentar-se, para apoiar-se, e o chefe da estação chegará a subir numa delas. Trabalhando em torno desse fator de verticalização relativa, os atores só retomarão o contato horizontal com o chão em três momentos, cada vez mais curtos:

- durante o espetáculo de Charlotte, quando, sentados nas cadeiras, nos pufes ou no chão eles duplicam o semicírculo dos espectadores para olhar, como eles, os truques da alemã, em um espaço que se desdobra em torno do tapete vermelho, segundo a mesma frontalidade infantil e direta verificada no primeiro ato.
- durante o acesso de desespero de Lopakhine, primeiro sentado no tapete em tons de vermelho, onde manipula as chaves jogadas por Varia; depois de bruços, no chão, aos pés de Ranevskaja, agarrando a barra da saia dela e, recuperando, por esse contato primitivo, os sentimentos de sua infância que o ligam sempre a Ranevskaja¹⁵.

15. Cf. entrevista de Niels Arestrup, *Libération*, em 13 de maio de 1983, p. 6.

- enfim, quando "o novo proprietário do Cerejal", caminhando para trás, apóia-se no biombo da direita e cai¹⁶ com ele, desta vez de costas, num tombo definitivo e retumbante que ocasiona um contato com o chão que não tem mais nada de gratificante. O vermelho dos tapetes e dos biombo associa, em nível simbólico, claro, o baile ao fogo da lareira na casa. Com menos evidência, o espectador pode ser guiado pela dinâmica do espaço. Através da recorrência dos comportamentos precedentes numa superfície comprimida pelo vermelho e pela pouquíssima luz, ele pode perceber, sob a luta aberta que está se desenrolando entre duas escolhas espaciais, horizontal e vertical, impulsos cuja resultante é a diagonal em torno da qual o Ato III é posto em cena, o enfrentamento surdo dos tempos.



Esquema 4: Os atores-espectadores (Ato III).

16. No texto (Ato III, p. 85/p. 207), ele esbarra numa mesa e quase derruba um candelabro (N. da T.: Na tradução brasileira de Gabor Aranyi, consta uma cadeira. Na de Millor Fernandes [Porto Alegre: L & PM, 1983], uma mesinha. Cf. p. 61).

Efervescência Vertical: Aceleração do Tempo

Se, no Ato IV, o espaço se abre como no Ato II, ele acaba, no entanto, se desmantelando por uma desestruturação da superfície estável da representação e por uma ocupação espacial vertical. Já entre os dois últimos atos, a iluminação dirige o olhar do espectador para o alto do teatro, para sua dupla cúpula envidraçada e rendada, totalmente iluminada. Gesto cênico no qual se lê uma vontade de fazer, por contraste com o Ato III, o espaço todo respirar, mas que é, ao mesmo tempo, indicação, marca. Depois do reencontro entre as pessoas, delas com a casa (Ato I), com a natureza (Ato II), com a infância, quando as personagens relaxam num chão acolhedor, a mordida do tempo que avança, materializada pela venda em leilão, faz o espaço teatral abandonar totalmente a horizontalidade macia caindo numa verticalidade desconfortável ou barulhenta: as cadeiras do Ato III, quando já se perdeu o contato com a "terra natal", em seguida o dobrar conjunto dos tapetes na penumbra, em direção ao fundo, descobrindo o cimento cinza onde tomam lugar a única poltrona, desta vez recoberta por uma capa branca, e bagagens as mais diversas, enfim o corre-corre dos preparativos de partida nos balcões, de alto a baixo. O segundo plano, posto de ponta-cabeça, acidentado pelas espumas, é quase uma *no man's land*. No primeiro plano, que limita com seu avesso, a representação vai se lateralizar. Concentrar-se na direção do corredor da esquerda, por onde as personagens entram e saem, sem que isso seja coercitivo, na medida em que esporadicamente podem ser utilizados outros acessos.

A Casa-Teatro não é mais, então, o espaço gasto, porém ainda doce, maternal, lugar ao mesmo tempo de encontro e de passagem, também não é o tempo suspenso, mais próximo do antes do que do depois, a duração elástica, que sucede a toda chegada, que coexiste com um tempo cronológico de transição indicado pelo discurso e pela iluminação. No Ato III, a espera do desfecho empurrou o tempo subjetivo para a vertente da partida. O espaço enlouquece, turbilhão de valsas e de quadrilhas, enche-se, depois se esvazia nos três planos da perspectiva diagonal que o organiza. No Ato IV, enfim, a partida multiplica as ações breves, brutais ou sonoras. Agora, as personagens cronometram: restam 20, depois 10, depois 5 minutos antes da partida¹⁷. Chegou a hora e o tempo se acelera, cerca a realidade de mais perto, metamorfoseia o espaço de atuação que avança em direção à platéia, concentrando-se, no primeiro plano, num volume que se amplia em altura: antes de se fechar para sempre, a casa vive intensamente uma breve ocupação de todos os seus níveis: procura das galochas de Petia na primeira galeria, busca das valises na terceira galeria (lado esquerdo)

17. Cf. p. 89, 94 e 98 de *La Cerisaie*. (Ato IV) (N. da T.: Na edição brasileira, respectivamente p. 209, 212, 214).

por Ania no alto de uma escada de mão, cavalgada nas duas escadas iluminadas, ordens de Ania, lançadas da primeira galeria (lado direito), aparição de Charlotte de pé, depois sentada, na abertura que encima o quarto da jovem...

Embaixo, o comportamento das personagens, atingidas três vezes pelos objetos jogados (galochas, trouxa de roupa) ou por ordens, não tem mais a fluidez suave dos grupos dos dois primeiros atos: a partida, difícil, é adiada por diversas tentativas de apressá-la (percurso ou ações de Lopakhine, de Yacha) ou para ralentá-la. Na poltrona, Ranevskaja abraça Ania. Com Gaev, empoleirado, ao lado delas, sobre seu alto baú, elas compõem uma espécie de último "quadro de família", quebrado pela ação vertical de Charlotte: acima deles, ela embala, numa trouxa de roupa branca, a efígie de Gricha, o menininho que se afogou, depois a joga para eles, sinal do tempo e do desmantelamento da família. O ritual russo tradicional em que todos juntos, os que partem e os que ficam, fazem um minuto em silêncio, antes da partida, traduz-se cenicamente por um grupo de pessoas com capotes negros, sentadas em torno da poltrona branca, cada um onde pode, um sobre o baú, outro sobre uma valise, outro ainda de cócoras (Lopakhine) ou simplesmente no chão, desta vez gelado (Petia e Ania). Esse momento de imobilidade congela a dinâmica da partida, opondo-se à luz que começa a baixar quando Ania diz "a caminho!" (Ato IV, p. 101/p. 216), o que faz com que a retirada seja acompanhada por uma diminuição da área de representação.

Aos pares ou uma a uma, e não em grupo como na chegada, só resta às personagens deixar a casa, pôr-se em marcha depois de ter trancado a porta, esquivando lá dentro o velho Firs — que vem devagarinho da cozinha arrastando os pés — e nós, junto com ele. No silêncio que sobrevém, Firs, guardião das tradições perdidas, instala-se na poltrona vazia. E os três golpes lentos do machado que derruba as cerejeiras às costas do público (lado esquerdo) invertem no tempo e no espaço as três pancadas do abrir das cortinas e marcam o fim da representação. Símbolos sonoros desdramatizados por remeterem ironicamente à tradição teatral, esses três golpes liberam o espectador, trancado na plateia, diante da crueldade das gentis personagens tchekhovianas postas em cena por Brook, diante do velho que se deixou emparedar vivo na casa condenada, e diante de suas próprias interrogações diante de um mundo no qual os pontos de orientação também se diluem. Ao espectador só resta levantar-se, deixar, por sua vez, o espaço de representação, terminar o relato por um percurso especular, o mesmo que as personagens e os atores fizeram. Repetição de um trajeto que não indica uma confusão dos espaços e dos tempos, os do teatro e os da vida, mas o prolongamento possível desse "pôr-se a caminho" fora do teatro e de seu tempo. Esse fim cênico dá à representação sua dimensão universal, faz de *O Jardim das Cerejeiras* esta

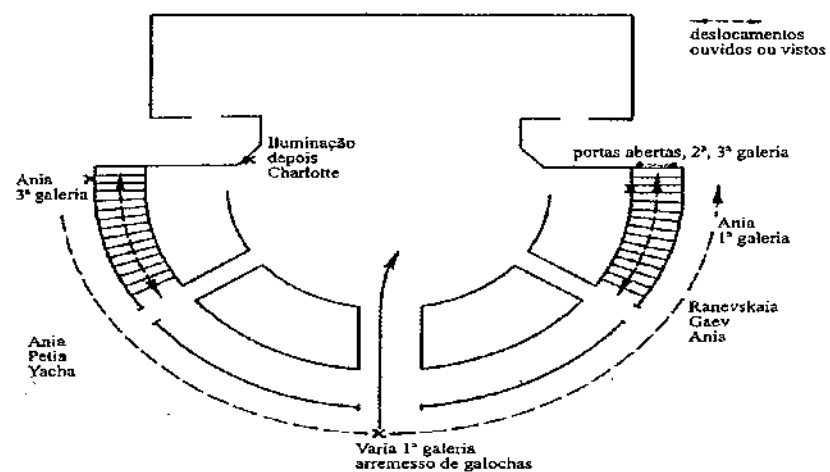
"Casa do Homem" da qual falava Strehler¹⁸ sem cair na abstração, ao contrário.

É a transcrição espacial do escoar do tempo, tão importante em Tchekhov, que "encanta o tempo"¹⁹, produz o ritmo. A espacialização horizontal corresponde uma duração alongada que a verticalização da atuação e do espaço vem perturbar, deixando perceber um tempo cronológico que parece acelerado. Essa geometria no espaço cênico joga também com a frontalidade, a axialidade, depois com as diagonais em composições que reforçam ou nuançam as duas soluções. É a combinação ou a sucessão dessas relações espaciais que torna sensíveis as variações do tempo tchekhoviano no interior de um espetáculo curto, que não dura mais do que duas horas e vinte minutos, sem intervalo, para não quebrar o encadeamento. É isso que evita alongar o espetáculo com o branco das famosas pausas. A pausa será trajeto, inversão de direção, ela vai se traduzir espacialmente nas trocas de olhares, de palavras e pelo jogo acentuado das distâncias, nuances, pelo alongamento da horizontalidade por um olhar firme fixado sobre um ponto longínquo ou simplesmente por uma mudança brusca de destinatário²⁰. Ela poderá enfim ser transcrita por uma desocupação da área de representação, no Ato I e no Ato III, nos quais um tapete vermelho se esvaziará por um instante de suas personagens, anunciando a silenciosa brecha tchekhoviana entre os dois fins da peça.

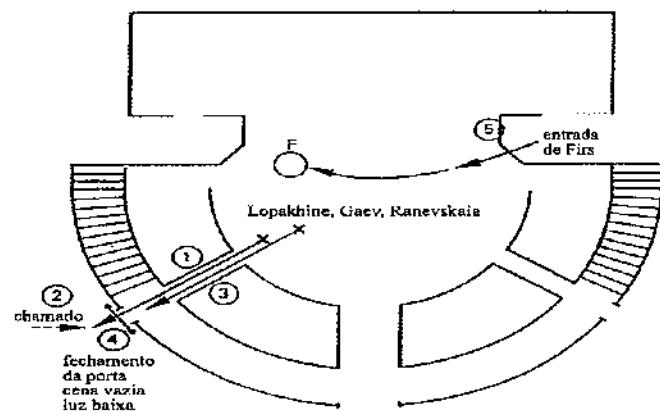
18. *Un Théâtre pour la vie*, p. 312.

19. O ritmo, "tempo encantado" é uma definição que Meierhold atribui ao compositor Scriabine.

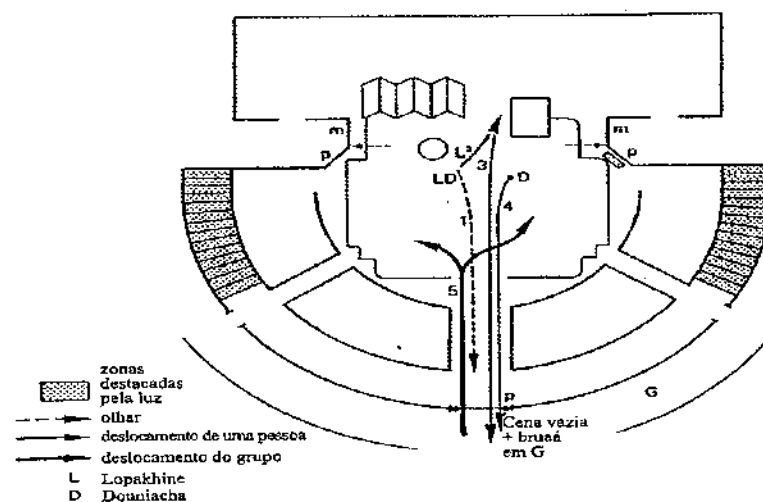
20. "O senhor leu Buckle?" (Ato II, p. 45/p. 185) é dirigido a Yacha, o que veio antes se dirigia ao público e o que se segue a Douniacha.



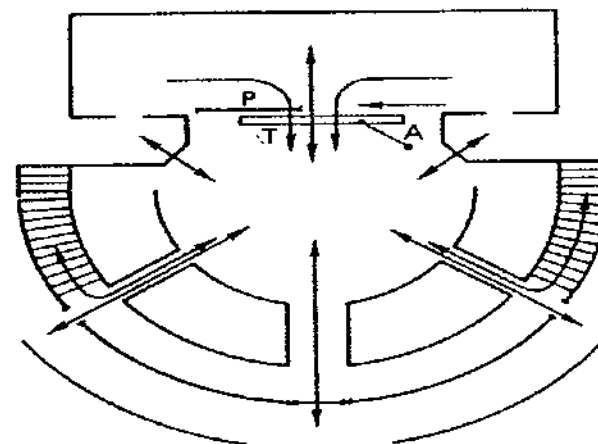
Esquema 5: *Eclosão do espetáculo na platéia do teatro. O entrecruzamento dos olhares (Ato IV).*



Esquema 6: *A saída das últimas personagens (Ato IV). Lopakhine, Gaev, Ranevskaja.*



Esquema 7: *A dinâmica da chegada no Ato I. Espaço de espera: zona luminosa (feixe de luz sob a porta da cozinha), olhares, deslocamento contraditório, depois vazio e ruídos.*



Esquema 8: *As entradas. A área de representação como zona de passagem e espaço central.*

O QUARTO E O TEMPO DA INFÂNCIA

Tchékhov situa o primeiro e o último atos num quarto de criança. Mas não há crianças na casa: elas se tornaram adultas, Ania é uma adolescente, Grischka morreu. Que toda essa gente estéril²¹ de *O Jardim das Cerejeiras* se encontre e se separe num "quarto de criança" é de tão grande importância que a encenação de Brook faz desse cômodo marginal e inútil o lugar central da representação. "Vamos passar por aqui", diz Ania (Ato I, p. 15/p. 169), mas todos se detêm ali. Com o mesmo olhar circular que abarca o teatro como um todo, Ranevskaja nomeia o espaço "o quarto das crianças" (Ato I, p. 15/p. 169). Depois Lopakhine designa "esta casa que não vale mais nada" (Ato I, p. 27/p. 175). O teatro, antes de ser a casa inteira é, primeiro, o quarto das crianças. A solução dos tapetes, na permanência de sua superfície modificada pela iluminação, que recobre parcialmente, depois desnuda, permite representar toda a peça sobre o chão deste cômodo. Destinado por natureza a se transformar com o passar do tempo, o quarto de criança materializa o conceito espaço-temporal de "passagem"²², essencial na escrita da peça. Ele está presente em todos os momentos sob os passos dos personagens e sustenta a percepção do espetáculo. Não há aqui apagamento na maneira pela qual o espaço, em cada ato, se "regenera"²³, mas uma espécie de sobreposição de impressões.

Mais do que qualquer objeto específico da infância é o par passagem/centro que define e dinamiza o quarto. Espaço aberto, percorrido por trajetos múltiplos, transversais (quarto, cozinha), laterais, medianos (em volta dos biombos), de onde se vai para outros cômodos da casa, esse espaço é também o lugar para onde convergem todas as aberturas (portas, corredores). As múltiplas entradas fazem dessa passagem um lugar central de encontro assim como de espera e de surpresa potencial para o público: depois da chegada ruidosa, no Ato I, pelo corredor central, é pelo corredor da esquerda que Yacha, com valise e charuto, faz sua primeira entrada, demarcando-se com clareza dos demais por uma evidência espacial. É pela referência a esse quarto, tal qual ele se apresenta no Ato I e que a memória do espectador registra fortemente (iluminação intensa, frontalidade, ocupação horizontal a princípio inesperada), que se faz sentir a evolução do drama através da evolução da relação entre os termos do par onipresente passagem/centro. Assim, à redução espacial²⁴ do Ato III se acrescenta a construção dominante dos jogos de cena, em fluxo

21. G. Banu, *Nul plus sauveur que l'autre, Sillex*, p. 38.

22. Cf. G. Strehler, op. cit., p. 307.

23. Cf. G. Banu, *L'écriture spatiale de la mise en scène*, em *Les Voies de la création théâtrale*, p. 97.

24. Tanto em relação ao Ato II, pela presença dos biombos, quanto em relação ao Ato I, pela luz mais fechada.

intermitente, pelos três biombos em diagonal com uma convergência relativa em direção ao primeiro plano. No Ato IV, é a sensação de passagem que prevalece, com o deslocamento da circulação para a área da platéia.

Esse quarto não é aqui "o cemitério do tempo"²⁵, povoado de brinquedos que as personagens do espetáculo de Strehler reencontram. O armário está vazio, como o quarto, não é um vazio simbólico, mas um vazio bruto, que deverá ser preenchido pela personagem e pelo ator, que faz nascer um sentimento plástico da infância. Nenhum objeto-recordação: os únicos remanescentes da infância são as personagens que mobiliam o quarto com seu comportamento infantil. Gritos ávidos em torno de Ranevskaja pedem-lhe que conte como foi em Paris, exposição do plano de combate de Lopakhine para lotear o cerejal: as personagens estão sentadas de pernas cruzadas ou quase de quatro. Implicantes, elas dançam em volta de Gaev que não vestiu a calça "certa" (Ato I, p. 32/p. 178). Essas atitudes infantis ampliam as matrizes textuais oferecidas por Tchékhov, tornam mais vivo o ritmo do espetáculo, catapultam as temporalidades no interior do escoar, preciso e inelutável, do tempo de maio a outubro. Ao longo da representação, brincadeiras, balas, piadas, raios, compêlos, piruetas, tombos: vive-se o presente no passado de um modo que mescla estreitamente derrisão e sinceridade.

Como os tapetes, esse "quarto" circunscreve, portanto, um lugar mágico e permite aprofundar o diálogo espacial entre a casa e o teatro. A espontaneidade recuperada dos comportamentos infantis, o gosto pela brincadeira, se duplica por uma nítida inclinação pelo espetáculo: Pistchik engolindo a caixinha de remédios de Liubov é mostrado por Yacha aos espectadores, como se estivesse realizando um número, como os de Charlotte. Outros mini-espetáculos semelhantes, "teatro dentro do teatro", cuja frequência diminuirá ao longo dos atos, irromperão, assim, diante da família sentada (por exemplo, o discurso de Gaev dirigido ao armário). No Ato III, a grande sessão de prestidigitação reunirá, numa sequência longa, essas pequenas demonstrações, instalando então todos os atores como espectadores, num semicírculo que se encaixa no semicírculo formado pelo público.

Essa capacidade do ator de representar a qualquer momento o papel de espectador, característica do teatro popular²⁶, faz variar a relação entre a platéia e a área de representação, aproxima e afasta, alternadamente, os parceiros da troca teatral. Tem-se aqui uma graduação na responsabilidade que o ator assume por seu papel: simples observador de um diálogo entre terceiros, testemunha privilegiada de um jogo, de um debate ou de uma farsa, desprendendo-se dela, ou não, para designá-la como tal ao público, ou espectador tendo so-

25. G. Strehler, op. cit., p. 308.

26. G. Banu, *L'écriture spatiale de la mise en scène*, op. cit., p. 72.

bre o público daquela noite a única vantagem da mobilidade. No Ato III, é sobre uma das cadeiras vazias, abandonadas depois do show de Charlotte, bem próximo dos espectadores²⁷, que Pistchik, imóvel, olha o duo Ranevskaja-Lopakhine, ao mesmo tempo espectador e testemunha discreta. Assim, o trabalho dos atores sobre o tapete do quarto se alimenta, num primeiro nível, da vitalidade da criança, das festas e dos rituais familiares. Ele encontra também sua força "numa dupla platéia"²⁸, como diz Brook, a da trupe e a do auditório. A percepção do público é estimulada pela energia desse vai-e-vem, fonte de alegria compartilhada. Um mesmo ímpeto reúne os dois grupos, materializado pelos olhares móveis e precisos que procuram o outro, os sorrisos que lhes respondem, os das personagens, os dos atores entre si, os dos atores-espectadores, do público e dos atores, determinando uma série de pontos de contacto necessários para fazer passar, de modo ininterrupto, o "influxo" da atuação.

A ORGANIZAÇÃO E O COLORIR DO ESPAÇO PELOS ATORES

A topografia do lugar teatral, a disposição dos tapetes, a presença ou ausência de alguns objetos cênicos, fornece aos atores uma moldura que seu jogo corporal habita e organiza com meios simples e eficazes em sua combinação. Cinco espaços vão, assim, entrelaçar-se.

Espaço de Festa

Ele é designado pelo dinamismo "incursivo" de todas as entradas em cena em grupo, ritmo que promete "acontecimentos", coisas espetaculares. Chegadas, baile, sessão de prestidigitação, partida ocupam os três corredores principais, um de cada vez, usando suas portas ou o espaço entre dois biombos no palco.

Espaço Real

Sua totalidade é definida pelo olhar circular e vertical dos atores, o bater das portas do teatro, as distâncias a percorrer embaixo e nos demais andares, o contato com o chão. A partir do barulho que Tchekhov faz as botas de Epikhodov produzirem, Brook introduz toda uma partitura colorida e sensível de relações com o chão: sapatos amarelos e chamativos de Lopakhine, sapatos estropiados de Trofimov, pantufas de Firs, pés gradativamente desnudados de Ania, no Ato I. O contato

prolongado entre os corpos e os tapetes se torna, no Ato III, um contato rápido e brutal. Se Epikhodov, atrapalhado por seu corpo desajeitado, não consegue desgrudar do tapete, se choca contra a poltrona, fica comicamente entalado nas folhas do biombo no Ato I, Lopakhine desaba com um dos biombos do Ato III. Essa queda impressionante sublinha o barulhão da queda de Trofimov que a precedeu em *off*, é um fator visual e sonoro ativo de desestruturação do espaço cênico que acarreta o desnudamento do chão.

Espaço Imaginário

Ele se define da mesma maneira, visual, tátil, sonora e pelos percursos. Um gesto indica uma direção, especifica a topografia da casa, um jogo de improvisação faz surgir, no Ato II, uma leve paisagem: um caminho estreito sobre o tapete enrolado por onde os atores entram em cena, uma almofada-rochedo que Yacha salta, a relva onde ele rola com Duniacha. Transformação não coercitiva, visto que o caminho pode se tornar o montinho no qual Gaev, deitado, vai apoiar a cabeça. As sensações de frio e de calor são transmitidas pelas roupas, sua gama cromática uniforme (capotes pretos no começo do Ato I e no fim do Ato IV, harmonias bege claro no Ato II) ou por gestos simples e facilmente decodificáveis como abanar o chapéu.

A impressão de ar livre, dada no Ato II pela extensão da luz, é reforçada pela atuação vertical de Charlotte. Sentada, com as pernas muito afastadas, no centro do tapete claro, para falar de sua infância, ela amplia o espaço ao projetar sua voz e seu olhar para a parte superior do teatro, ao mesmo tempo que seu discurso é lançado para o fundo, onde está o grupo formado por Yacha, Duniacha, Epikhodov. No fim do ato, depois de uma atuação vertical em direção às estrelas, por um olhar circular na luz que baixa, Trofimov fará surgir a floresta entre as arquibancadas.

Os percursos nesse espaço imaginário que se superpõe ao espaço real ou prolonga-o são sugeridos pelo texto dos atores, os gritos e os chamados atrás dos espectadores, na galeria circundante, no Ato II e no fim do Ato IV, e pela sonorização explícita (bolas que se chocam, queda de Petia, violinos da orquestra, música russa, entre os Ato III e IV).

Espaço Pessoal e Coletivo

Cada ator tem seu próprio modo de criar o espaço: mau jeito de Epikhodov, vontade de Duniacha de ocupar um volume maior do que pode, empurrando a barriga para a frente e jogando a cabeça para trás, o que contrai a voz dela e obriga-a a um andar oscilante de boneca. Alguns adereços podem contribuir para essa espacialização

27. Para um espectador do corredor da direita ou do corredor central, a cabeça de Pistchik mal aparece acima da cabeça dos espectadores.

28. Peter Brook, *L'Espace vide*, Paris: Seuil, 1977, p. 182.

pessoal: para Ranevskaja, no Ato II, vestido de cauda, sombrinha²⁹ aberta ou pousada no chão, bolsa que se esvazia esparramam o personagem no chão e acentuam sua importância e sua tendência a espalhar e a se espalhar.

Ranevskaja é o pólo de atração, ora fixo, ora móvel, do grupo que se desloca em função dela. Mas outros centros, além dela, vão surgir. Nas cenas de conjunto, cada um pode, por sua vez, monopolizar a escuta dos parceiros por posições radiais: no Ato I, Firs se coloca bem no meio de um círculo de atores-ouvintes sentados e despeja, no tom entrecortado de uma lição bem aprendida, seu discurso sobre as cerejas de outrora: no Ato II, Trofimov fala do orgulho do homem, de pé, à esquerda, centro de uma outra figura circular que, desta vez, inclui o público em vez de ser concêntrica em relação a ele. A variação dos centros, de sua natureza, de seu lugar, de seu nível (de pé, sentado, de joelhos, nas galerias etc.) cria múltiplos (semi)círculos mais ou menos amplos ou perfeitos que às vezes duplicam, englobam ou recortam em diversos lugares as superfícies semicirculares do palco e da platéia. Assim, Ranevskaja sentada, no Ato I, no pufe central, gera uma figura circular que engloba a platéia e o primeiro plano do palco. No Ato III, quando o biombo cai e ela desaba numa cadeira no primeiro plano, abatida pela dor, ela está no centro de um círculo imenso, no qual os espectadores estão, com Pistchik, face a face com o que restou do pessoal da casa, que a queda do biombo revela no segundo plano, de pé, todos em silêncio. O círculo, em sua mobilidade, figura essencial da encenação de Brook, concentra, além da energia teatral, toda a carga das relações no interior da família, ele é o espaço familiar permanente ao qual o espectador está ligado.

Yacha ocupa no espetáculo o emprego do estrangeiro, que partilha com Charlotte, e seu comportamento visa a estabelecer essa solidão no âmbito espacial. Pequeno, todo de preto, ele aparece e desaparece inopinadamente por trajetos diferentes dos outros e como que deslizando. Os cheiros que dele emanam, denunciados por Gaev ou por Ranevskaja, concretizados pela fumaça de um grande charuto, criam um vazio em volta dele. Como compensação, ele busca a comunicação com os espectadores mais próximos, que ele invade por rápidos olhares abertamente cúmplices ou risos debochados. É essa dinâmica repulsiva, associada à de Charlotte, que, ao contrário, atrai, que faz desembocar o espaço pessoal de cada um deles num espaço teatral em que o ator pode dominar a personagem.

Enfim, o modo pelo qual Brook transforma a interpretação intimista das personagens tchekhovianas que estão comendo amplia seu espaço pessoal e põe em evidência o ator por trás da personagem num face a face com o público. Lopakhine e seu kvass (Ato I), Ranevskaja

29. Ela é a única a possuir esses adereços.

e o café (Ato I), Charlotte e o pepino (Ato II), Yacha e o champanhe (Ato IV), esse beber e comer ocorre, na maioria das vezes, com o olhar dirigido decididamente não para os companheiros de cena, mas para a platéia, dando assim à especificidade do gestual de cada um a amplitude de um outro espaço, freqüentado por ele – cabaré, salão parisiense, trailer de circo ou repartição que o define – e no qual o público faz por um instante o papel de parceiro.

Espaço Mental

Nos grupos que se formam e se desfazem, cada um ocupa um lugar que transcreve de forma legível no espaço, como nos desenhos de criança, sua posição no interior do grupo familiar. A marginalidade do tio, sublinhada no texto, é incessantemente repetida de modo estático ou dinâmico: de pé, um pouco recuado em relação ao alinhamento das três mulheres sentadas no chão no Ato II, empoleirado no baú na vertical, ao lado da irmã que acaricia Ania na poltrona, no Ato IV, ou no fim do Ato I, apanhado entre dois fogos, entre duas gerações, Firs à direita, Ania e Varia à esquerda, que, conjuntamente, impõem-lhe silêncio.

A Luz

Ainda discreta, embora Brook tenha abandonado a geral permanente, a luz molda o espetáculo, com o ator e o espectador. Para *O Jardim das Cerejeiras*, o equipamento do teatro recebeu o acréscimo de refletores de cinema (Fresnel 5kW, *mini-bruts*) que espalham uma luz intensa e atenuam as sombras³⁰. O trabalho da iluminação tem aqui um triplo objetivo: unir o palco e a platéia; iluminar a casa; dinamizar o espaço. Raramente emocional, a luz abre e fecha o lugar teatral, alonga-o ou o reduz, fornece orientações.

Exigência constante de Brook, os espectadores devem ser iluminados³¹, eles podem se ver e ser vistos pelos atores. A iluminação da platéia é modulada de acordo com a da cena, e reforçada pelos refletores com lâmpadas halógenas, recortados, que desenhem faixas de luz mais ou menos intensa nos corredores. Para dar vida à casa, refletores são espalhados por toda parte e até na estrutura metálica do teto sob um falso teto de vidro onde refletores de 8 000W (usados em fotografia), em sua capacidade máxima, oferecem o equivalente à luz do dia. A luz valoriza a casa, permanecendo, no entanto, a serviço da atuação. A chegada dos viajantes, no Ato I, fornece um exemplo do

30. D. Bablet, *Rencontre avec P. Brook, Travail théâtral*, 1973, n. x, p. 28, Brook expressa, então, essa exigência "de que não haja a menor sombra".

31. Cf. G. Banu, *L'écriture spatiale de la mise en scène*, op. cit., p. 108.

papel dinâmico e discreto da luz, que trabalha com os atores, seguindo seus deslocamentos. Na entrada da platéia, uma "mandarine"* (refletor que espalha uma luz alaranjada) marca o corredor central, mancha luminosa que significa a espera, na medida em que é reforçada pelo olhar insistente de Lopakhine e de Douniacha, por ruídos de vozes, pela corrida de Lopakhine, seguido por Douniacha, e que faz a porta bater. Quando Firs, à frente da procissão, penetra na área de representação, a luz se intensifica, depois sobe progressivamente com uma nuance dourada no primeiro plano, que se enche de gente e de bagagens, estende-se ao segundo plano, até então no escuro. A intensidade da luz aumenta ligeiramente também na platéia que assiste, envolta nessa claridade, aos beijos à moda russa, aos transportes, aos risos, aos quais responde de bom grado, participando da alegria dos personagens pela sua própria alegria de espectador, numa comunidade de espaço luminoso.

A iluminação joga simplesmente com as variações de intensidade ao longo dos atos, marcando a ampliação, depois a contração do espaço, trabalhando com corretores (sobretudo o azul, no Ato II) que esfriam ou aquecem e dão uma idéia da hora e do tempo meteorológico. Mas a iluminação pode também jogar de forma mais sutil com o desequilíbrio lateral ou frontal, nuançar assim a intensa luz geral do Ato II e criar aí impulsos, esperas. O apagar dos refletores no exterior do palco, reduz o espaço, as escadas se apagam: a casa se fecha como o teatro.

O JARDIM DAS CEREJEIRAS

Ele não é mostrado, como também não era mostrado o deserto de *A Conferência dos Pássaros*: nem o absurdo cruel dos ramos floridos brotando por entre tumbas, como na encenação de Efros, na Taganka, nem a poesia transparente do véu estendido acima do palco, como na de Strehler. O cerejal aqui não é *mostrável*, não há nada e há tudo: ao mesmo tempo exterior e imanente à área de representação, ele é sugerido por pequenos toques (luz, olhares, odores). Ranevskaja o localiza no Ato I, ao fim do corredor central que permanecerá constantemente banhado pela luz. Mas depois que ela identifica jardim e felicidade (Ato I, p. 33/p. 178), cada um espacializará nessa direção sua própria concepção de felicidade: longínqua; a caminho, para Trofimov, no Ato II; ou, para Yacha, no Ato IV, a tão esperada partida para Paris. O jardim se torna portador de uma carga simbólica, ele é lugar da felicidade passada — nostalgia breve da unidade perdida — presente ou futura, diferente para cada um, mas esse código é paralelamente refutado para evitar qualquer bloqueio do sentido por uma utilização banal do corredor.

* Literalmente, *tangerina* (N. da T.).

O cerejal é também uma recordação de infância, sendo, então percebido por toda parte na abundante floração dos tapetes. Ele permite, enfim, uma orientação temporal precisa, data o começo da peça: ele é a primavera, essa curta estação russa depois do duro inverno, e se manifesta por breves incursões: no Ato I, no enorme buquê atrás do qual desaparece o rosto de Epikhodov e que se espalha no chão numa fragrância suave de flores recém-colhidas; no Ato II, na consistência e no cheiro do pepino que Charlotte morde.

Se Tchekhov nos faz entrever o fulgor branco e efêmero do cerejal, Brook situa claramente seu espetáculo na Casa-Teatro arruinada. Ele restitui ao mesmo tempo, ao jardim, um estatuto de imagem mental, símbolo de felicidade, mas talvez também projeção visual do silêncio branco que certas meditações orientais conseguem alcançar, ao fim de estados de observação fina e aguçada³². Porque, na evolução dessa alvura, encontramos Tchekhov, o jardineiro, mas também Tchekhov, o sábio.

UM OLHAR ORIENTAL

Com o cerejal em flor sob a geada branca, Tchekhov insere a duração de sua peça — seis meses — "no grande ciclo da vida orgânica da natureza" escreve J. Hristic³³. Com as incursões de Trofimov ao futuro da humanidade, ele amplia o tempo do drama, relativiza-o. Com o "barulho da corda que se rompe, como vindo do céu" (Ato II, p. 57/p. 192), ele introduz um espaço cósmico, intemporal. Situa seus heróis num contexto espaço-temporal que os ultrapassa de todos os lados.

No Bouffes du Nord, o tempo das personagens e o tempo da atuação, presente triunfante e que despoja o primeiro de qualquer nostalgia, superpõem-se e/ou se sucedem no interior de um tempo não bloqueado, simultaneamente sucessão fluida de instantes de igual valor, e alongamento repetitivo das gerações em marcha, tempo que a "assistência" do público aos atores contribui para criar. As rupturas da temática³⁴, da atuação, são integradas a uma regeneração contínua das figuras circulares, eclosão múltipla dos centros que, acrescida à dinâmica da passagem, acaba por colocá-los em questão.

É um olhar oriental que permite ter diante da peça não um sentimento de absurdo³⁵, de crueldade, mas de unidade nas diferenças, da transparente e maravilhosa insignificância da vida. Não há ponto

32. Cf. G. Banu, "... aujourd'hui je repose mon âme en écrivant des lettres, *Silex*, p. 183. Cf. também Dominique Godreche, *Santana*, Une expérience de vie auprès de maître Goenka en Inde, Paris: Albin Michel, 1982, p. 90.

33. *Le Théâtre de Tchekhov*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1982, p. 118, 119, 137.

34. Peter Brook, *L'Espace vide*, p. 110.

35. O que L. Teodorescu, por exemplo, vê no texto de *O Jardim das Cerejeiras*, op. cit., p. 33.

de vista privilegiado: nada é estável aqui, as pessoas, os humores, as situações, o momento histórico, tudo está "em perpétuo estado de mudança", escreve Brook³⁶. Essa é a lição do Zen. Também o espetáculo é escrito nesse espaço vasto e vazio — tão vasto que sugere a abertura para a cidade — marcado tão sobriamente quanto um mapa, onde nada mascararia os detalhes mais sutis, esse espaço que permite desdobrar *O Jardim das Cerejeiras* desse ponto de vista oriental da "vastidão"³⁷ de um espírito capaz de tudo perceber em seu devenir incessante. Será que é segundo esse ponto de vista que o olho afiado de Tchekhov percebe que o trágico se torna pura leveza, faz o silêncio espesso de Lopakhine se resolver no sorriso de Varia no momento da *gag* do guarda-chuva (Ato IV, p. 103/p. 216), equilibra a consciência da morte, onipresente na peça, num desejo de viver e de aproveitar o instante que nada, entretanto, consegue deter? Tchekhov buscava a indiferença. Indiferença atenta, característica de sua filosofia de vida livre do culto ao "eu", da egolatria, fineza de percepção desses estados jamais definitivos que nascem e morrem. A encenação de Brook desdramatiza *O Jardim das Cerejeiras*, ela desbloqueia os estados d'alma sem usar a psicologia profunda nem a psicanálise, situando-a não na intimidade enclausurada de interiores fechados, mas na do público, em pé de igualdade com ele, alargando o lugar e o tempo, no interior de uma dinâmica de relações incessantemente renovada.

A busca de Brook tende para um teatro no qual "atua-se da maneira mais livre e viva", tanto para um público fácil, que não vai jamais ao teatro, quanto para o público difícil dos *habitués*³⁸. Aqui ele estrutura seu espetáculo a partir de uma combinação eficiente de distanciamentos/aproximações em torno da matriz espacial Teatro-Casa, combinação que funciona como uma ginástica perceptiva destinada a romper os hábitos dos dois tipos de público, a arrancar a auto-suficiência da subjetividade, a desapaixonar o olhar crispado. O diálogo com o presente se estabelece por intermédio do novo texto francês, da atualidade da língua, dos figurinos cuja historicidade declarada, mas sem detalhes supérfluos, é temperada pela orientação da moda de hoje, enfim, por meio também da quase neutralidade de alguns acessórios (louça branca). A mobilidade da escrita espacial aproxima a poética deste *Jardim das Cerejeiras* da poética do cinema, na medida em que o público é constantemente atraído para o interior do espaço da representação, não por intermédio de uma objetiva, mas pela variedade de ângulos, de distâncias reais, pelo ponto de vista móvel, o caráter

36. P. Brook, A propos de Tchekhov, *La Cerisaie*, p. 111. Cf. também Shunryu Suzuki, *Esprit Zen, esprit neuf*, Paris: Seuil, 1977, p. 180.

37. S. Suzuki, op. cit., p. 174-175. Cf., a respeito do que vem em seguida, Georges Vallin, *Voie de Gnose, voie d'amour*, Présence, 1980, p. 13.

38. Declaração em entrevista coletiva no Verger d'Urbain, Avignon, em julho de 1979.

evolutivo, ondulante das figuras circulares. I. Lotman³⁹ sublinha que, dos espaços cênicos, o do teatro popular é o que mais se aproxima do espaço do cinema. Neste *Jardim das Cerejeiras*, as relações se criam entre público e atores, que são, ao mesmo tempo, "íntimos e variáveis"⁴⁰, exigindo do público um ajuste constante de sua atitude⁴¹ e do ator uma energização de seu trabalho, noite após noite, por meio de improvisações que podem envolver o parceiro de cena.

Jogando com a variabilidade do olhar, alternando as distâncias imaginárias e físicas, e isso num jogo perfeitamente legível, trata-se de despertar o espectador para uma percepção mais refinada e mais completa de uma realidade suavemente cômica, conservando o sentimento de uma parte obscura da existência. Os espectadores de *O Jardim das Cerejeiras* não são juízes, são homens, e o teatro, esse lugar de alegria, ventre gigante a partir de onde refletir, numa troca vital, sobre a longa história da impermanência do mundo.

39. A Semiótica da Cena, *Teatr*, 1980, 1, p. 95, cf. também P. Brook, A Propos de Tchekhov, *La Cerisaie*, p. 108-109.

40. P. Brook, *L'Espace vide*, p. 169.

41. Idem, p. 195.

O Jardim das Cerejeiras

Paris, Teatro Bouffes du Nord

1981

Adaptação de Jean-Claude Carrière

Assessora de russo: Lusia Lavrova

Música: Marius Constant

Colaboração na encenação: Maurice Bénichou

Elementos cênicos e figurinos: Chloé Obolenski

Luz: Jean Kalman e Pascal Mérat

Com:

Natasha Parry (Liubov Ranevskaia)

Claude Evrard (Epikhodov)

Nathalie Nell (Varia)

Michel Piccoli (Gaev)

Maurice Bénichou (Yacha)

Niels Arestrup (Lopakhine)

Joseph Blatchely (Trofimov)

Michèle Simonnet (Charlotte)

Anne Consigny (Ania)

1983

Substituições:

Guy Tréjan (Gaev)

Martine Chevalier (Varia)

Irina Brook (Ania)

O espetáculo foi gravado em vídeo: *La Cerisaie*, vídeo de P. Brook, 1981, a cores, 2 horas, FR3, Paris, arquivos do INA (Institut National de l'Audiovisuel).

7. Teatro Político, Teatro Poético*

Mais do que uma noite no teatro, como acontece conosco, cada representação é aqui uma noite na vida deles e uma noite na história deles.

PETER SELLARS¹

Não há teatro sem escândalo.

NIKOLAI ERDMAN

Desde 1992, o Teatro da Taganka², em Moscou, existe apenas pela metade, dividido por querelas internas e fratricidas em duas trupes inimigas que coabitam no interior do mesmo prédio. Uma das duas, dirigida por seu líder histórico, Iouri Petrovitch Liubimov, continua a usar o nome Teatro da Taganka e a apresentar os espetáculos que nos anos de 1960 e de 1970 marcaram e alimentaram profundamente a vida do público soviético, além de também mostrar novas criações. Por muito tempo unida por uma luta tão estimulante quanto exaustiva contra o poder repressivo, a trupe começou a se entredorvar com a volta da liberdade, exprimindo, por essa cisão, o peso de seu passado rico, mas difícil, o estado de caos, a violência, os medos e as novas

* "Teatro Político, Teatro Poético", inédito em francês, foi publicado na Itália em *Teatro e storia*, n. 23, ano XVI, 2001, Roma: Bulzoni Editore, p. 59-67 (N. da E.: Tradução de Fátima Saadi).

1. Lyubimov and the End of an Era: an interview with Peter Sellars, em *Theater*, v. XVI, n. 2, New Haven: Yale School of Drama, primavera de 1985, p. 8.

2. De início, o nome do teatro era Teatro do Drama e da Comédia. Quando o teatro começou a se tornar conhecido, e isso se deu muito rapidamente a partir do momento em que Liubimov assumiu a direção, o público e os críticos quiseram dissociar a nova fase da anterior. Embora a administração tenha conservado o nome antigo e oficial, o teatro começou a ser chamado pelo nome da praça onde se localizava, a Praça Taganka. Além disso, *tagan* em russo quer dizer *braseiro* e o logo do teatro, chama estilizada em vermelho e negro, alude a esse significado e simboliza os objetivos da Taganka. A denominação inicial, Teatro do Drama e da Comédia da Praça Taganka, condensou-se e o nome Taganka foi o que entrou para a história.



26. Dez Dias que Abalaram o Mundo, a partir de John Reed, encenação de I. Lioubimov, Taganka, 1965. Projeção das sombras de burgueses e de soldados do Exército Vermelho, que parecem gigantes (D. R.).

dissensões da sociedade russa. A história da Taganka acompanha e reflete, ponto por ponto, a história da União Soviética que se seguiu ao degelo, e, depois, à *perestroika*.

Entre 1964 e 1982, o Teatro da Taganka foi um dos “bastiões” da vida cultural moscovita, uma cena em contato direto com seu tempo, um “teatro-lenda” antes mesmo de ter tido tempo de passar à história. Em sua sala de uns 500 lugares, ele tinha tecido, com um amplo círculo de espectadores, uma forte relação emocional e intelectual que não incluía nenhuma intimidade sentimental, mas que era, antes de tudo, de ordem pública. Criada por Iouri Lioubimov no momento em que a abertura se afirmava ao fim do período de *degelo*, a Taganka foi marcada – e durante muito tempo – pelo potencial criativo desse período, inspirado pela contestação política e pela luta por liberdade.

O Teatro da Taganka afronta, sob a direção de Lioubimov, a rigidez e o absurdo do sistema totalitário pós-stalinista, na medida em que se posiciona, de saída, contra a estética dominante e em que, por intermédio de sua leitura de *A Alma Boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht, verdadeiro “cavalo de Tróia” que lhe permite voltar às fontes ocultas das vanguardas soviéticas dos anos de 1920, exhibe princípios de atuação exteriorizada e de encenação metafórica: o teatro se torna político sem se colocar diretamente no terreno político. A sucessão de seus espetáculos vai em seguida

se aparentar a um combate sempre retomado pela existência, à imagem do *Vivente*, adaptado de uma narrativa de B. Mojaev, espetáculo cujo título é muito apropriado, criado em 1968 e constantemente proibido, proibido todos os anos, e que só conseguirá estreiar vinte e um anos depois – fato único na história do teatro. Desde sua origem, a Taganka se apresenta, no contexto soviético, como um “teatro de escândalos” que não pára de lutar contra os “órgãos” políticos e culturais e que, sem o apoio da imprensa, mas com a ajuda dos comentários suscitados e do boca a boca, ocupa, durante praticamente vinte anos, o centro oficioso da vida teatral não apenas da capital, mas também da União Soviética como um todo, graças às numerosas turnês que fará pelo país.

Sem esmorecer, Lioubimov, que tinha 47 anos quando se tornou encenador³, sabe conduzir sua trupe por uma zona de risco, na qual se inscreve toda a sua história, feita de resistências obstinadas aos medos e aos *diktats* dos funcionários dos ministérios e do partido. Com as costuras e os buracos impostos pela censura, com suas cicatrizes, cada espetáculo é marcado, por um lado, pelo ferro em brasa desses processos mutiladores e, por outro, por uma vontade de ampliar a área do “permitido”. Ao conteúdo particular de cada um deles se acrescenta, pois, sempre, para o público extremamente atento, a aventura dramática de sua criação, na qual se percebe também um terrível jogo com os paradoxos do sistema soviético. Frank Castorf, encenador alemão num outro país do Leste, a RDA, enfatiza que, naquela época, “o teatro tinha um estatuto à parte. Era a única arte na qual se podia trapacear com o regime”⁴.

Trapacear. Estar no fio da navalha. De 1964 até 1984 – data do exílio de Lioubimov depois da crise violenta que o opõe, de 1982 até 1984, às autoridades e que se conclui por sua tripla destituição, de seu cargo na direção do teatro, de sua nacionalidade, de sua filiação ao partido comunista –, a Taganka tem casa cheia todas as noites. Imagem agora histórica de um teatro tão necessário como o pão, visto que seu público era capaz de passar noites inteiras na fila, na esperança de conseguir uma entrada. Ainda ouço as súplicas por ingressos na saída da estação de metrô “Taganka”... Seus espetáculos não eram apenas acontecimentos culturais, mas datas memoráveis na vida política e social do país e suas apresentações eram datas marcantes na vida pessoal de cada espectador.

É preciso, claro, contextualizar os fatos. Por um lado, o teatro tinha então pouca concorrência, não havia o que temer da televisão, chata e totalmente censurada; por outro lado, a resistência ao totalitarismo não era desprovida de ambigüidades. Quem estivesse, por suas convicções políticas ou artísticas, na mira do poder, não podia, de modo geral, escapar, a

3. Lioubimov fez uma bela carreira como ator de teatro e cinema antes de se dedicar ao ensino e, em seguida, à encenação.

4. Em *Le Monde*, Paris, p. 26, 14 out. 1995.

não ser que conhecesse bem suas engrenagens por as ter visto muito de perto em funcionamento. Era preciso ter apoios, e sua ausência significaria uma brutal condenação. Era preciso saber se servir da força e também das fraquezas do sistema, dos conflitos internos. Era preciso saber que era possível resistir. Saber organizar essa resistência no modo de trabalhar. E ter uma grande dose de energia - o que é exigido, aliás, em geral, por qualquer trabalho de encenação. Lioubimov sabia fazer tudo isso e possuía, sem dúvida, o dobro da energia necessária ao trabalho cênico. Por seu lado, o Estado se defendia neutralizando o poder de fogo do teatro e colocando-o pouco a pouco numa situação de dissidente "autorizado". Ele podia também ser "seduzido" e, em 1971, a força de emoção do espetáculo *Mas as Auroras Aqui São Calmas*, a partir de um conto de B. Vassiliev, fez do poder municipal um aliado de Lioubimov, que ganhou para o grupo um segundo teatro maior e mais confortável. Lioubimov lutou então para que ele não fosse construído sobre as ruínas de seu pequeno teatro, lugar acolhedor e simbólico. Ganhou a contenda, mas tudo se arrastou, claro, e o teatro grande só foi inaugurado, ao lado do pequeno teatro, dez anos depois. Complexidade das relações, das estratégias, clareza dos desafios.

Pulmão da capital e do imenso país, a Taganka era controlada pelo poder. Mas, no campo de forças de seu palco nu e no contato que os modos de atuação específicos estabeleciam entre o palco e a platéia, tudo parecia falar - cada imagem, cada gesto, cada objeto e até o silêncio - para dizer em voz alta o que, para além da "zona tagankiana", só se podia dizer no espaço particular das cozinhas moscovitas. A ameaça da proibição "esquentava" a platéia, insuflando-lhe o sentimento de sua comunidade, dotando o espetáculo de uma energia própria cuja circulação podia se diluir ou se bloquear por ocasião das turnês fora da União Soviética, nos "países capitalistas", nos quais os códigos e os valores eram diferentes. O calor da recepção em Moscou ou em outras cidades da URSS podia às vezes exceder o valor intrínseco do espetáculo. Esta é a especificidade do teatro, que não existe a não ser no interior do tempo reduzido e infinitamente rico da troca, na maneira pela qual um espetáculo é "magnificado" por um público que sustenta os atores, reforça as significações pela qualidade de sua escuta e de suas reações, no anonimato coletivo que parece proteger de possíveis represálias por parte do poder...

Outros encenadores - Gueórgui Tovstonogov, Oleg Efremov, Anatoli Efros, Piotr Fomenko - trabalhavam nos espaços que conseguiam, por diversos meios, conquistar e conservar ou em lugares provisórios, sobrevivendo assim às perseguições da censura. Lioubimov não estava, portanto, sozinho no panorama teatral. E no teatro-barco, do qual ele era o comandante, não havia apenas um homem - o encenador - auxiliado por um cenógrafo excepcional - David Borovski -, nem apenas um grupo - uma trupe permanente - nem apenas uma arte ou um lugar teatral onde essa arte era exercida na maior parte das

vezes. De fato, os atores também eram convidados para fábricas de subúrbio para ali apresentar espetáculos, partiam em turnês pelo interior, ou cada um isoladamente participava, em Moscou, de recitais de poesia ou de música. Havia também um público a quem os espetáculos eram precisamente destinados, com o qual eles eram concebidos. A grande obra de Lioubimov se situa precisamente nos anos de 1960, 1970, no coração de Moscou e da União Soviética, uma cidade e um país que perderam a memória, e onde a prática da cidadania se tornou extremamente rarefeita. "Em que estado teríamos saído do período de estagnação se não tivesse havido a Taganka", exclamava em 1989 o crítico de teatro Boris Zingerman. Ir à Taganka era semelhante a realizar um ato cívico. Era também um momento de vida mais intenso, porque mais consciente e mais alegre - nem fuga nem sonho -, do que a que estava em curso para além das paredes do teatro.

Antoine Vitez enfatizava que a Taganka assumia um papel de "consciência política e moral da sociedade"⁵. A Taganka se dirigia a seu público colocando-lhe questões cruciais, dialogando com ele, através de seu repertório, construído com predominância nacional e reunindo grandes textos de teatro, mas, sobretudo, prosa e poesia russas ou soviéticas, tudo isso adaptado ou montado em conjunto. A Taganka era um teatro de repertório no sentido mais amplo e mais forte do termo: um lugar onde se pode ver e rever no espetáculo aquilo que nos agradou, aquilo que nos intrigou, o que não compreendemos, o que queremos aprofundar; um lugar onde o espetáculo evolui no tempo, com atores que envelhecem ou que mudam, com os espectadores - *A Alma Boa de Setsuan* ainda está em cartaz na Taganka, com novos intérpretes e, em 1989, aplausos irrompiam depois de certas falas, de tal modo a apresentação tocava o público -; enfim, um lugar onde cada nova obra pode ser posta em diálogo, noite após noite, com as obras que a precederam ou que se seguirão a ela na programação da semana ou do ano...

Em 1963-64, o primeiro espetáculo de Lioubimov e de sua trupe, *A Alma Boa de Setsuan* terminava com a convicção do coro de jovens atores, recém-saídos da turma dirigida pelo encenador no Instituto Chitcheukine de Moscou, apropriando-se, juntos, do monólogo do Ator do epílogo brechtiano:

Prezado público, vamos: busquem sem esmorecer!
Deve haver uma saída: precisa haver, tem que haver!⁶

5. A. Vitez, Un art de la provocation (conversa com M. Dondy, 1984), em Lioubimov, *La Taganka*, Les Voies de la création théâtrale, v. 20, Paris: CNRS Editions, 1997, p. 400.

6. Bertolt Brecht, *Théâtre complet*, Paris: L'Arche, 1956, tomo V, p. 114 (N. da T.: Em português, conferir a tradução de Geir Campos e Antonio Bulhões, Bertolt Brecht, *Teatro*, v. 2, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 145).



27. Ouçam, Maiakóvskii, espetáculo-montagem de I. Lioubimov, 1967: os atores mostram fotos de Maiakóvskii em diferentes fases da vida (D. R.).

A última fala de *Boris Godunov*, de Púschkin, encenado e proibido em 1982 e que só poderá estreiar em 1989, é uma interpelação à platéia: "Por que se calam?". Lioubimov fazia com que esta fala fosse dita diante da platéia totalmente iluminada.

Visando assim à transformação do homem e do mundo num tempo petrificado, o da época de Brejnev, a Taganka tentava abrir o palco para a vida e para ações capazes de modificá-la. Ela resistia e oferecia ao mesmo tempo a arena do palco para a análise das relações de poder, um dos grandes temas dos anos de 1960, muito caro à geração daqueles que, como Lioubimov, tinham entrado no Partido Comunista em 1953, depois de ter vivido a proximidade e a solidariedade da guerra, e pensavam poder melhorar as coisas a partir de dentro⁷. Mas quando se leva em conta o conjunto de sua história, apreende-se também outro tipo de recorrência, tanto no repertório quanto nas situações cênicas. Porque a Taganka procurava também obstinadamente um face a face com os grandes artistas russos desaparecidos, por meio de rituais da memória – retratos pendurados, minutos de silêncio, fortalecimento da chama da recordação – que aconteciam no palco ou nas escadas do teatro. Ela privilegiava o tema da morte, das desapareções na guerra até os extermínios em massa, passando pela morte do Poeta – dedicando grandes espetáculos a

7. Cf. conversa com I. Lioubimov, M. Rostropovitch, G. Vichnevskaja, por Stefan Fischer, Lausanne, 30 de dezembro de 1983, inédita (arquivos B. Lehman).



28. Os Vivos e os Mortos, espetáculo-montagem de I. Lioubimov, 1965: as prisões. (D.R.).

Aleksandr Púschkin, Vladímir Maiakóvski ou Vladímir Vyssotski, o ator-bardo que representou Hamlet e que, acompanhando-se ao violão, cantava no palco da Taganka suas audaciosas composições.

Teatro político – no sentido de teatro da *polis*, da cidade – lugar de *reunião necessária e festiva*, um dos únicos onde se ouvia falar das "coisas" da cidade e do país, e teatro poético – no qual a obra dos poetas constituía o núcleo do repertório –, a Taganka articulava assim seu trabalho teatral, a escolha das obras, o trabalho do ator e da encenação, sobre esse diálogo potente entre a vida e a morte, entre a ação e a memória, igualmente cerceados, reprimidos pelas ameaças do poder, as tesouras da censura e as mentiras dos delatores.

Em 1984, depois da interdição de três espetáculos, Lioubimov deixa a União Soviética. Diabólico, o poder coloca à frente do teatro Anatoli Efros, cuja estética é o oposto da de Lioubimov. O encenador da Taganka está exilado, destituído, monta longe deles, no estrangeiro, Dostoiévski, Púschkin, *A Paixão Segundo São Mateus* de Bach e várias óperas; o repertório do grupo é despejado: os atores são tratados de forma brutal.

Os russos conhecem bem essa história trágica, a história dos reencontros felizes que se seguiram, depois a discórdia que fez com que certos integrantes da trupe a abandonassem. Efros morre em 1987 e, em março desse mesmo ano, um dos atores do grupo, Nikolai Goubenko aceita a direção do teatro. Quando Lioubimov consegue permissão para voltar a Moscou, mostra, em 1988, depois em 1989, dois espetáculos cuja estréia havia sido proibida – *Boris Godunov* e *O Vivente*, dos quais já falamos.

A emoção e o entusiasmo estão no auge. Mas a Taganka parte em turnê, e Lioubimov continua, paralelamente, a honrar seus compromissos no estrangeiro. Depois dos reencontros (de uma trupe com seu líder, de um teatro com seu público feliz) marcados por uma rara intensidade, os desentendimentos vão surgir entre os artistas, atizados pela agitação das turnês, pelas ausências prolongadas de Lioubimov, pelo medo do futuro, pela falta de diretrizes. Tadeusz Kantor dizia que era, sem dúvida alguma, mais fácil se posicionar em relação à cortina de ferro do que em relação ao "muro de borracha" em que o poder havia se transformado depois da Perestroika. A 30 de outubro de 1992, a trupe reunida (mas nem todos estão presentes...) vota pela secessão do teatro, e em abril do ano seguinte, Goubenki, que está à frente da metade da trupe cindida e batizada arbitrariamente de "Confraria dos Atores da Taganka" ganha do Mosssoviet de Moscou o teatro grande, sobrando o teatro pequeno para Lioubimov e para aqueles que se mantiveram fiéis a ele. As relações se deterioram entre os dois diretores e entre os dois grupos: processos, seguranças postados por Goubenko para defender "seu" território! Por seu lado, Lioubimov fecha a "sua" Taganka e continua suas encenações e suas peregrinações pelo exterior, antes de voltar a se instalar em Moscou. Ele receberá homenagens, condecorações, prêmios de Estado no Kremlin, Ordem do mérito pela pátria, em 1997, mas o teatro permanece inexoravelmente truncado, ferido, e perdura a separação que materializa em seu âmbito a grave discórdia, aliás alimentada pelas intrigas entre facções políticas. Infatigável, o encenador, cujos 85 anos foram publicamente comemorados em setembro de 2002, recuperou seus antigos espetáculos, criou uma trupe com alguns atores que continuam com ele apesar da violência da aventura dos anos de 1990, sucintamente descrita aqui, e com os jovens alunos que ele forma no Instituto Chitcheoukine. Ele montou sua adaptação do *Fausto*, de Goethe, obra que projetava encenar desde 1981-1982. *Fausto*, à sua imagem e semelhança?



29. Logomarca do Teatro da Taganka.

Assim, ao lado da Taganka, símbolo de um magnífico passado coletivo, de um teatro necessário, que funcionava sob Brejnev como um braseiro, simbolizado por seu pequeno logo vermelho e negro, eleva-se hoje um destino, o de um homem que atravessa o século, com sua miraculosa e enérgica presença individual. A história de uma trupe tornou-se a história de um artista. Se isso não diminui em nada a grandeza deste último, o teatro, sem dúvida alguma, saiu perdendo, o teatro que, na Rússia, como dizia Vsévolod Meierhold no início do século XX, é "uma arte e, ao mesmo tempo, algo mais que uma arte"⁸.

8. As Glosas do Dr. Dapertutto, em resposta ao livro *A Negação do Teatro*, de Iouri Aikhenwald, em *O Amor das Três Laranjas*, n. 4-5, 1914, p. 68.

8. Passagens, Interferências, Híbridações:

o filme de teatro*

A passagem do espetáculo de teatro para a tela, direta ou derivada, total ou parcial, tem exatamente a mesma idade do cinema que, por sua vez, num segundo momento, se desligou dessa atividade para realizar obras originais a partir da adaptação de peças e textos teatrais. Portanto, os problemas advindos dessa passagem, sua frequência e suas modalidades, evoluíram em função da história das formas teatrais, das técnicas cinematográficas, das relações mantidas pelas duas artes, da intervenção da mídia televisiva e, atualmente, da incontornável ascensão das tecnologias da informação.

Na última década do século xx, pode-se constatar que, do mesmo modo que a cena teatral europeia está profundamente marcada por toda uma cultura cinematográfica, o cinema continua ligado ao teatro e talvez deva “recrear mais seus próprios chavões que uma influência externa como a do teatro”¹. Essa frase polêmica de Éric Rohmer dá conta, no fim dos anos de 1970, da “querela” que separou por muito tempo as duas artes, transformando uma fecunda história de diferenças em história de conflitos. Em 1951, André Bazin reabilita o teatro

* O texto “Passages, interférences, hybridations: le film de théâtre” – trechos remanejados de “Deux arts en un” – foi originalmente publicado em *Le Film de théâtre*, org. de B. Picon-Vallin, Paris: CNRS Editions, 1997, p. 190-198 (N. da E.: Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro).

1. Éric Rohmer, *Le Film et les trois plans du discours direct/indirect/hyperdirect*, *Cahiers Renaud-Barrault*, n. 96 (1977), retomado em *Le Goût de la beauté*, Paris: Éditions de l'Étoile, 1984, p. 93.

filmado e funda, de fato e de direito, sua modernidade – da qual a produção de inúmeras películas a serviço dos interesses dos autores dramáticos fazia duvidar² – colocando, assim, a sétima arte diante da necessidade de aceitar o teatral como uma parte de si mesma, de sua impureza e de “assumir, enfim, a origem teatral de toda representação cinematográfica”³. Apesar das demonstrações de André Bazin, “teatro filmado” continuou a ser, por muito tempo depois dele, uma fórmula depreciativa que visava a um cinema bastardo por oposição a um cinema puro e dividia os dois mundos, onde, no entanto, tudo se transformava por meio da circulação, do intercâmbio, da difusão. Com essa fórmula, seus detratores suspeitavam de qualquer cinema que dirigisse seu olhar para o teatro e tratavam-no com condescendência devido a esse interesse declarado, quando, sem dúvida, teria sido melhor se eles tivessem “ido desmascarar o teatro ruim [...] no que chamavam de ‘verdadeiro’ cinema”⁴. Tal observação de Alain Philippon a propósito de *À Margem da Vida*⁵, de Paul Newman, indica a maneira pela qual, ainda em 1987, filmar teatro era uma atividade duvidosa e/ou secundária.

O encenador, recém-chegado na história do teatro, apareceu pouco antes do diretor de cinema. Encenações de teatro e a realização dos primeiros filmes tiveram um desenvolvimento a um só tempo paralelo e *interdependente*. Muitos cineastas nutriram-se de seu trabalho no palco, que alternavam com o trabalho por trás das câmeras naturalmente – Visconti, Bergman, casos exemplares –, ou por força das circunstâncias – do exílio, por exemplo, como foi o caso de Pintilie. Hoje o cinema se tornou a memória, o vivido, a um só tempo pessoal, quase íntimo, e coletivo, comum, de várias gerações de diretores de teatro, que formaram sua sensibilidade e aprenderam uma parte de sua profissão e de sua arte nas salas de cinema. No início, também o teatro representara um reservatório de formas, de situações e de mitos para os cineastas, particularmente para aqueles, dentre os que produziam nos EUA, que tinham emigrado da Europa para o Novo Mundo.

Os empréstimos e, sobretudo, as trocas, as interações entre as duas artes são infinitamente numerosos, ricos, às vezes evidentes, freqüentemente subterrâneos, discretos. O teatro evoluiu ao mesmo tempo que o cinema se desenvolvia, movimentando-se com ele, abrindo-se a algumas de suas propostas ou resistindo a elas; por seu lado, cineastas como Losey e Visconti se interessavam de perto pelas

2. Cf. René Clair, *Réflexion faite*, Paris: Gallimard, 1951, p. 177.

3. J. Magny, Voir en rond, À propos de *La ronde* de Max Ophüls, *Théâtre et cinéma*, Lille, 4th Rencontres cinématographiques, Dunquerque: Studio 43, 1990, p. 93.

4. Alain Philippon, Théâtre, mon beau souci, *Cahiers du cinéma*, n. 398, p. 45, 1987.

5. *The Glass Menagerie*, P. Newman (diretor), M. Balthus (diretor de fotografia), Cineplex Odeon Films (vídeo: MCL Home video), cor, 2h14min, 1987.

experiências que tinham abalado a cena mundial, outros se inspiravam nas práticas teatrais que lhes eram mais próximas no tempo e no espaço⁶. Tais interações – que dizem respeito a todos os campos, tanto artísticos (encenação, atuação, escrita, cenografia) quanto técnicos (luz, som) e que se modificam conforme as épocas – constituem para os historiadores das duas artes um vasto campo que, por conta do antagonismo acima evocado, permaneceu praticamente inexplorado⁷.

A “querela entre os modernos e os antigos”, que, por muito tempo, procurou dividir cinema e teatro e agitou o meio cinematográfico – provavelmente bem mais na França do que nos países anglosaxões, e bem mais na área da teoria do que na área da prática –, era alimentada pela vontade de impor a especificidade do cinema e a necessidade de defendê-lo como gênero posto em dúvida por um “poder literário” muito forte, que, aliás, contestava também a encenação de teatro. Tal “querela”, hoje em vias de apaziguamento, é, a princípio, construída sobre um mal-entendido: uma concepção de teatro imutável e imóvel, definido, antes de tudo, pela artificialidade. Se uma “idéia do teatro” – lugar mítico, sagrado, ou lugar poeirento, cristalizado nas dobras da cortina vermelha (o que Peter Brook designa com a expressão *backstage*) ou na oleosidade de sua maquiagem, tão detestada por Carl Dreyer – pôde “fermentar” o cinema daqueles que com ela se confrontaram, referindo-se ou opondo-se a ela, se o teatro como espaço simbólico pôde inspirá-los de maneira produtiva, em torno deles a visão da “teatralidade” era freqüentemente confusa, *mediana*, redutora e bloqueada, uma visão que se arrastava praticamente desde o fim do século XIX. Raramente havia interesse, por exemplo, pela teatralidade das cenas populares – e Jean Renoir é um dos únicos a falar em teatro de arena –, ou pela variedade dos ângulos de visão, pelas distâncias que ela propunha⁸, e recorria-se a uma teatralidade-cliché, clássica, “em geral”, que tinha como características: a preponderância do *texto*, a rigidez e a afetação, o exagero na atuação, a frontalidade, as unidades de lugar e de tempo, e a já referida artificialidade. Enfim, *tudo aquilo de que os palcos tinham procurado se emancipar* no curso da formidável aventura do teatro moderno – recorrendo à montagem, à dramaturgia do fragmento, à valorização do corpo em movimento, à reapropriação ativa e crítica de tradições distantes, à explosão do lugar cênico ou à busca do desenho impreciso das cenas etc. E cada criador fez isso à sua maneira,

6. Podemos dar como exemplo, no primeiro caso, o teatro soviético e, no segundo, *L'Amour par terre* de Jacques Rivette (1984), que se estrutura em torno do fenômeno do teatro de apartamento.

7. Cf. Béatrice Picon-Vallin, Les Planches et la toile, *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n. 15, p. 46-55, 1995.

8. Cf. Iurij Lotman, Semiotica sceny (A Semiótica da Cena), em *Teatr*, n. 1, p. 95, 1980.

em uma sequência de questionamentos radicais das sucessivas convenções. Devido à sua longa história, a noção de teatro parece não ter mudado⁹. Entretanto, a teatralidade é evolutiva, está inscrita em uma história e é preciso toda uma experiência da platéia e do palco para apreendê-la em uma globalidade não limitativa, por meio de um efeito de profundidade, de volume e de densidade, ou de um jogo de contrastes, como o fazem Roland Barthes – “É o teatro, menos o texto [...], uma espessura de signos e de sensações”¹⁰. Ou Orson Welles: “uma mistura de irreabilidade e de verdade”¹¹.

Lembremos alguns pontos de referência para situar a problemática do teatro filmado, ou antes – já que essa expressão tem uma conotação demasiadamente negativa na França –, do *filme de teatro* antes dos anos de 1980-1990. Quando Robert Bresson condena o teatro no cinema em fórmulas definitivas – “Não há o que esperar de um cinema ancorado no teatro” ou “Não há possibilidade de união entre o teatro e o cinematógrafo sem o extermínio de ambos”¹² – de que teatro se trata? De uma idéia do teatro, de um teatro dominante e ultrapassado, do teatro moderno, ou, em realidade, da rotina de uma arte e de um certo tipo de atuação? Pois nos filmes de Bresson não se percebe a teatralidade, uma teatralidade diferente, porém, daquela cujos métodos aplicados ao cinema ele estigmatiza? Em *Notas Sobre o Cinematógrafo*, os aforismos que fustigam qualquer relação entre o teatro e o cinema são numerosos e alimentam a polêmica identitária da especificidade. Essa polêmica será também alimentada por um forte investimento passional, ligado à rivalidade ciumenta que teatro e cinema mantêm, esses dois irmãos inimigos, por parte daqueles que não praticam os dois gêneros. No início dos anos de 1990, Lucian Pintilie constata a propósito de *Melô*, de Resnais, que “a originalidade de uma linguagem emerge precisamente no momento em que essa especificidade é negada (ou ignorada)”, em que ela se desfaz do “complexo de especificidade” que engendra as “crispações”¹³. Outra época, outro combate, sem dúvida, mas que retoma os termos das demonstrações de André Bazin, quarenta anos antes.

9. Cf. Jean-Luc Godard, *Deux arts en un*, René Allio et Antoine Bourseiller répondent à Jean-Luc Godard et Michel Delahaye, *Cahiers du cinéma*, n. 177, p. 77, 1966.

10. Roland Barthes, *Le Théâtre de Baudelaire*, em *Essais critiques*, Paris: Seuil, 1964, p. 41.

11. Orson Welles, documentário de L. Megahey, em *Portrait d'Orson Welles*, BBC/Turner Network, 1991: “Procurei [para *A Marca da Maldade*] fazer um filme irreal, mas verdadeiro. A meu ver, é a definição do melhor gênero de teatralidade concebível tanto no cinema quanto no teatro”.

12. R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris: Gallimard, 1988, p. 66 e 15 (N. da T.: Tradução brasileira de Evaldo Mocarzel, *Notas Sobre o Cinematógrafo*, São Paulo: Iluminuras, 2005).

13. Entretien avec L. Pintilie, *Cahiers du cinéma*, n. 459, p. 31, set. 1992.

Houve entre as duas artes da representação – os palcos e as telas – um duplo movimento, no qual as interações e trocas efetivas coexistiam com um discurso de aversão ou de desconfiança, de medo, periodicamente alimentado pelas declarações de princípio de certos artistas, os anátemas da crítica ou a ignorância do outro e de suas práticas. Em 1966, René Allio e Antoine Bourseiller, que acabavam de realizar seu primeiro filme, reconhecem que “seria preciso que houvesse mais contatos entre as pessoas de cinema e as de teatro”¹⁴. Hoje um crítico fala, a propósito de *Tio Vanya em Nova York*, de um “falso filme teatral”¹⁵, censurando Louis Malle pela supressão de todas as marcas do teatro, mas tal procedimento *faz parte do próprio trabalho teatral*, que Malle se esforçou para preservar tal e qual.

O tom das relações entre as artes do espetáculo pode ser catastrófico, apocalíptico. Hoje o anúncio da morte do cinema lembra o anúncio do fim do teatro no início do século XX. O teatro, entretanto, sobreviveu de múltiplas formas, mesmo se, como Griffith conta, fez com que desaparecesse nos EUA o teatro ilicrante, um pouco lamentável, ultrapassado e rudimentar, que o diretor conhecia bem por lhe ter consagrado mais de dez anos de sua vida¹⁶. A era televisiva, a situação de dependência do cinema em seu modo de produção e de consumo em relação a um sistema dominado pela televisão, a ascensão das novas imagens e das técnicas de digitalização são os elementos de uma situação de crise que opõe não mais teatro e cinema, e sim teatro, cinema e “visual”, segundo a expressão de Serge Daney¹⁷. Mais uma vez, a linha divisória se deslocou, do mesmo modo que ela sempre se revelou instável a cada vez que se tentava repertoriar as características próprias das duas artes segundo as épocas e as obras¹⁸. No fim dos anos de 1970, Guido Fink salientava que era melhor, devido às revoluções cênicas realizadas desde Appia e Craig, opor não mais teatro e cinema, porém teatro e teatro – ou seja, o texto e a encenação do texto –, o teatro como arte literária e o teatro como arte figurativa¹⁹. Hoje, as artes ligadas ao vídeo e ao universo digital empurram o cinema, do qual querem se distinguir, para o campo do teatral, mas, apesar dos temores e das advertências, elas não o ameaçam como arte, como testemunha a safra de Cannes 2000.

14. Cf. Jean-Luc Godard, *Deux arts en un*, p. 51.

15. Cf. Jean-Marc Lalanne, *Vanya 42^e rue*, *Cahiers du cinéma*, n. 488, p. 59, fev. 1995.

16. Cf. D. W. Griffith, *Le Théâtre dans le cinéma*, 1916, D. W. Griffith, org. Patrick Brion, Paris: L'Équerre/Centre Georges Pompidou, 1982, p. 87.

17. Cf., *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, Paris: POL, 1993 e *La Guerre, le visuel, l'image*, em *Confrontations, Les Mardis de la FEMAS*, Paris, 1991.

18. Cf. Susan Sontag, *Théâtre et cinéma* (1966), em *L'Oeuvre parle*, Paris: Seuil, 1968, p. 159.

19. Cf. La Quatrième cloison, *Cahiers Renaud-Barrault*, n. 96, 4^e trimestre de 1977.

Do mesmo modo que se devem dissociar esses dois estados – teatro-peça e teatro encenado –, hoje também se deve procurar distinguir menos o texto e a imagem, que durante muito tempo representaram uma articulação essencial da clivagem teatro/cinema – para Charles Dullin²⁰, René Clair, Erwin Panofsky e muitos outros – e mais os *diversos tipos de imagens*: aquelas que se derramam melosamente como música de elevador e aquelas que, com ou sem texto, *mostram*, suscitando a necessária relação de alteridade, sem falar daquelas que, sem negativo, sem película, sem referente no mundo real, imagens ditas de síntese, colocam o princípio do número contra a carne, desligando-se de nossa percepção para se ligar a modelos abstratos.

O contexto instável do clima multimídia parece, portanto, aproximar as duas artes. Isso deve, sem dúvida alguma, ser posto em relação com a situação global de uma sociedade fundada na comunicação, na qual tudo deve entrar na circulação mundial, em um movimento circular e em um turbilhão engendrado pela multiplicação tecnológica dos procedimentos de reprodução e das superfícies de inscrição – telas –, e deve ser relacionado também com a intensificação da reciclagem das imagens, de seu consumo público e, sobretudo, privado. Trata-se de uma atitude distante, medrosa, que reafirma vínculos com uma arte mais antiga, mais artesanal? Será preciso evocar o que Jean Baudrillard chama de “o frenesi de desfazer a história”, esses processos de restauração, regressão, reabilitação, *revival* que caracterizam, segundo ele, o fim do século XX?²¹ Trata-se de outro discurso de especificidade cujo objetivo é diferenciar o mundo do cinema desses novos tipos de imagens que, aliás, por seu lado, procuram sua identidade, recusando a denominação de filme e empurrando o cinema para o âmbito da narração literária do texto? Trata-se de um discurso de resistência análogo ao do “teatro pobre” dos anos de 1960, remetendo também à maneira como Angelopoulos utilizou o teatro em seus filmes e à maneira pela qual Pasolini falava da força revolucionária do passado? Ou seria uma atitude ética, o cinema invejando do teatro sua trupe (embora ela tenha praticamente deixado de existir na França) e seu modo de funcionamento?²²

Porém, mais profundamente ainda, o fluxo audiovisual, informacional e publicitário, as trucagens e mentiras das imagens digitais e de seus clones criam uma crise profunda na relação da imagem com a verdade. O estatuto ontológico de verdade da imagem fotográfica,

20. Charles Dullin, Théâtre et cinéma, *Cahiers de l'IDHEC*, n. 2, *Le Cinéma et les autres arts*, p. 36, 1945.

21. Jean Baudrillard, *L'illusion de la fin ou la grève des événements*, Paris: Galilée, 1992, p. 54.

22. Cf. Arnaud Desplechin, Je me sens plus spectateur que cinéaste, *L'Événement du jeudi*, Paris, 21-27 maio 1992, p. 138: “O teatro continua a ser para mim uma formidável escola de disciplina e de moral”.

definido por Bazin nos anos de 1950, já havia sido substituído por um critério de simples credibilidade, com todos os elementos de incerteza que isso comporta. Bem depois de Jean-Luc Godard, Peter Handke salientou a perda de confiança nas imagens do cinema que “têm uma história de quase cem anos, mas [que] já perderam tanto de sua significação, de sua força, de sua inocência”²³. A inflação audiovisual e a mutação do estatuto da imagem levarão, portanto, os cineastas dos anos de 1970/1980, a olhar mais para a cena, transformada em “saída de emergência de um cinema dominado pelo valor-imagem”²⁴, segundo duas vias contrárias, a do falso, a do verdadeiro. Se a imagem é mentirosa, tentar então tirar o melhor partido disso, um partido teatral, como Raúl Ruiz, Chantal Ackerman, Lucian Pintilie, que, à maneira de Welles, tratam, por exemplo, os exteriores como cenários de teatro²⁵. Em oposição aos poderes teatrais do falso, há outra via, aquela que considera, a princípio, o peso de realidade do teatro, a via do trabalho teatral, da criação se fazendo, como Rivette e sobretudo Cassavetes, a via que fixa sua atenção sobre seu peso de carne e de nervos, “verdadeiro teste de energia dos músculos e dos sentimentos”, segundo a bela fórmula de Giraudoux²⁶. O teatro como manifestação condensada da vida, germinação dessa vida, estado não bruto – mas prodigioso de atividade e de esforços – da realidade. “A única diferença entre o teatro e a vida é que o teatro é sempre verdadeiro”, escrevia Peter Brook, em 1990²⁷. Assim, Benoît Jacquot fala do “atletismo geral” da encenação de *La Place Royale*, com o qual ele quis se confrontar “atleticamente”²⁸. O teatro é aqui apreendido como garantia contra a desrealização ambiente, ligada à superabundância de imagens, à estética chapada do clipe e da publicidade, às práticas de simulação. Ele pode ser uma defesa contra uma “traficância psicodélica”: o cinema, escreve S. Tubiana, “só pode confrontar-se com o próprio ato de criar. A criação supõe um teatro, um palco, com o qual o cinema se confronta”²⁹. Um palco como cenografia de um verdadeiro lugar de representação. O real, como real da representação ou do

23. Entretien avec Peter Handke, *Cahiers du cinéma*, n. 452, p. 44, 1992. Woody Allen, engajando-se num movimento de retorno às personagens – “todo mundo faz belas imagens hoje, até mesmo a publicidade” – segue o mesmo caminho. *Le Nouvel Observateur*, n. 1.508, Paris, 1992.

24. Cf. Marc Chevré, Les spirales de la modernité, em *Théâtre et cinéma*, p. 52.

25. Cf. Alain Bergala, Le vrai, le faux, le factice, *Cahiers du cinéma*, n. 351, 1983.

26. *Le Film de 'La Duchesse de Langeais'*: Paris, Grasset, 1942, reproduzido com o título Théâtre et film, em Marcel Lapiere, *Anthologie du cinéma*, Paris: La Nouvelle Édition, 1946, p. 298.

27. Em *Théâtre en Europe*, n. 8, out. 1990.

28. Benoît Jacquot e Brigitte Jaques, Moteur, on dit Cornille!, *L'Âne*, n. 57-58, p. 3, verão 1994.

29. Après la récréation, *Cahiers du cinéma*, n. 445, p. 5, jan. 1991.

ateliê de trabalho, do ensaio, que promove a imagem e pode queimar o plano, para falar como os Straub.

Três elementos devem ser ainda acrescentados a essa abordagem rápida. O primeiro concerne à maneira pela qual, fora de qualquer "cineficação" artificial, não orgânica, não estruturante, a encenação de teatro é trabalhada pelo cinema³⁰; visto que, além do papel, já referido, de reservatório ou de substituto dos mitos e das formas que o cinema assume como tripla memória – do século, de uma arte e da vida privada –, facilmente acessível com o vídeo, o cinema permitiu, paralelamente aos progressos da iluminação, das tecnologias do som e da imagem, que a estética do palco se tornasse, a um só tempo, mais leve (Strehler) e mais complexa (Langhoff). O olhar do público e dos criadores de teatro foi modificado, refinado pela fotografia e pelo filme, exercitado por imagens claras, precisas ou fora de foco, pela alternância rápida de planos de diferentes tipos. Basta comparar as fotografias de espetáculos do início do século até hoje.

O segundo elemento é da ordem do sintoma e diz respeito à presença obstinada, na produção cinematográfica, de filmes que partem de peças de teatro, que tomam o teatro por tema ou por objeto, tanto na Europa quanto nos EUA, e na Ásia. Alguns exemplos recentes são reveladores da variedade das abordagens e dos públicos que tais filmes procuram atingir: *Tiros na Broadway*, *Ricardo III – Um ensaio*, *Le Roi de Paris*, *Le Roman d'un acteur*, *Le Polygraphe*³¹, *Adeus, Minha Concubina*, *Visage écrit*, *La Cassette*, *Carrington – Dias de paixão* e *As Loucuras do Rei George*, que autores dramáticos de sucesso, como Christopher Hampton e Alan Bennett, adaptaram de suas obras; além dos filmes de Kenneth Branagh ou o *Roberto Zucco*, dos irmãos Taviani.

O terceiro elemento diz respeito à ruptura com uma "conexão unilateral"³² que fazia do cinema a última etapa das adaptações ou transposições artísticas eventuais do romance ou do teatro para a tela. Se era possível "transportar" o teatro para a tela, parecia impossível, e em todo caso era raro, representar um filme no palco³³. Isso ocorreu, entretanto, com peças que, transpostas para o cinema, retomavam em

30. Cf. *Théâtre et cinéma années 20*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1990 (col. Th 20, 2 v.).

31. Filme de Robert Lepage (1987), baseado em seu espetáculo. R. Lepage também encenou, em 1986, *Le Bord extrême*, baseado em *O Sétimo Selo*, de I. Bergman, no Théâtre Repère.

32. Cf. S. Sontag, *Théâtre et cinéma*, op. cit., p. 151.

33. Em um contexto coercitivo, o cinema pode até mesmo tornar-se "oral": em Moscou, em meados dos anos de 1960, um estudante dos cursos superiores de roteiro, que conseguiu ver filmes proibidos (*O Sétimo Selo*, *O Eclipse*, *A Doce Vida*) como modelos do que não se deveria fazer, contava-os detalhadamente a seus amigos menos sortudos, plano a plano. Cf. V. Slavkin, *Pamjatnik neizvestnomu stiljage* (*Monumento ao Excêntrico Desconhecido*), Moscou: Art, 1966, p. 130-131.

seguida ao teatro: assim *Gaslight (À Meia-luz)*, de George Cukor, com Charles Boyer e Ingrid Bergman, rodado a partir da peça de Patrick Hamilton, é encenado em versão francesa e teatral em Paris, em 1948, com o título *La Rue des anges*, com Raymond Rouleau e Françoise Lusagne. Houve outros exemplos, mas os sintomas hoje se multiplicam: filmes de Godard, Eisenstein, Bergman, Carné, Cassavetes, Buñuel, Fleischer, Fassbinder ou dos Irmãos Marx, são objeto de espetáculos na Europa e nos EUA. Em Berlim, em 1993, Peter Zadek monta, no Berliner Ensemble, *Milagre em Milão*, a partir do filme de Vittorio De Sica, e Frank Castorf, *Laranja Mecânica*, de Stanley Kubrick e depois *A Cidade das Mulheres*, de Fellini, no Volksbühne. O cinema, que já não representa a obra sintética, total, na qual todas as artes se integrariam, a arte por excelência de amanhã, como tinham previsto Canudo, Pagnol ou Sadoul, abandona um sistema de translação com dominante linear para entrar em círculos fluidos de traduções em cadeia – até mesmo em rede, na qual se inserem outras artes ou outras mídias –, que caracterizam os processos da arte contemporânea. Assim, segundo J.-C. Carrière, "o cinema não vem como etapa final, como vulgarização, popularização de uma obra original, a adaptação pode tomar qualquer rumo e, no próximo século, as trocas vão se multiplicar"³⁴.

O cinema pode assim tornar-se, por sua vez, "uma partitura", um texto para o palco que tenta se reapropriar dos filmes-cult. E considerando o caso do filme de teatro, ele pode não ser mais aquela etapa definitiva que o *Marat-Sade* de Brook simbolizava com a destruição dos cenários no último dia da filmagem: ele pode ser apenas mais uma versão no conjunto dos modos de existência possíveis do texto de teatro, e o espetáculo encenado no palco poderia até mesmo ganhar em profundidade, caso fosse retomado depois da experiência da filmagem.

Dissolução das clivagens, porosidade crescente dos campos específicos ou aproximação de duas artes cuja "irredutível diferença", salientada por Bazin³⁵, persistiria, estado de "dialética complicitade"³⁶. A nova configuração descrita se superpõe uma inversão de valores: um Greenaway considera que o teatro foi muito mais longe no trabalho das formas do que o cinema, cuja "modernidade" lhe parece

34. L'adaptation, *Études théâtrales*, n. 2, p. 10, Louvain-la-Neuve, 1992.

35. André Bazin, *Théâtre et cinéma*, em *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Cerf, 1990, p. 175. Cf. também Barthélémy Amengual, *Théâtre et théâtre filmé* (1953), em *Cinéma et théâtralité. Cahiers du Gréec*, Aleas, Institut de la communication et de arts de la représentation, Université Lumière-Lyon n. 2, p. 29-43, 1994.

36. Jacques Lassalle, *Pause*, textos reunidos e apresentados por Y. Mancel, Arles: Actes Sud, 1991, p. 282. Cf. também *L'Amour d'Alceste*, Paris: POL, 2000, p. 15-54.

usurpada; e para um ator “anfíbio”³⁷ como John Malkovich, “o teatro é que serve de referência”, enquanto que o cinema lhe parece “falso e preguiçoso”³⁸. Sem dúvida, é preciso distinguir aproximação de “retorno a”, e a utilização eventual do termo “reteatralização” deve levar em conta o fato de que o teatro também se transformou. Sobretudo quando Jean-Jacques Annaud remete, a propósito de *Ailes du courage*, a imensa tela de IMAX ao espaço da encenação de teatro...

Teatro e cinema se interpelam, portanto, de maneira nova em uma cultura na qual as fronteiras entre as artes se confundem mais uma vez, como em todos os momentos de crise – anos de 1920, anos de 1960. Desejo de teatro pelo cinema, desejo de cinema pelo teatro, fascínio mútuo que se manifesta na criação dentro dos limites de cada uma das duas artes, na busca de uma parcela de eternidade, ou em um questionamento das formas. Jovens diretores de teatro se confessam “cineastas frustrados”, diretores de cinema falam de suas “vontades reprimidas”³⁹ de teatro. Arnaud Desplechin, na França, faz constantemente referência ao teatro, seja nos atores que contrata, seja nas temáticas que trata. Mas se filmar um texto teatral pode levar Resnais a afirmar a equivalência entre as duas artes, *filmar o espetáculo encenado* questiona a diferença entre as duas linguagens, ao mesmo tempo que mostra a diversidade dos desafios, de tudo o que está em jogo nas múltiplas formas teatrais.

O conceito de obra acabada corre o risco de se enfraquecer hoje nas passagens cada vez mais numerosas ligadas à mediatização, às reciclagens pelas telas, e às transformações incontornáveis da digitalização. Mas no teatro, onde ele nunca existiu, e no qual o inacabamento é de regra, a filmagem de um espetáculo pode se inscrever em um procedimento global. No mais das vezes *work in progress*, mesmo quando não é assim designada, uma encenação é uma das formas da vida de um texto na história, o espetáculo visto uma noite é uma de suas versões e o(s) filme(s), outra de suas manifestações possíveis. Assim, a obra cênica pode ser posta frente a frente com seu duplo – na língua “morta” das imagens traduzidas ou raptadas – suas sombras perenes capturadas pelo cinema ou o vídeo. Duplamente infiel, traidor, impiedoso ou discreto, complementar, na verdade, utopicamente ideal, se ele juntar as melhores “tomadas”, porém nunca idêntico...

37. Charles Dullin emprega essa expressão para designar os atores que tiveram êxito “em um certo teatro e no cinema”, cf. *Cahiers de L'IDEEC*, n. 2, p. 36.

38. Cf. Pierre Hodgson, Oliveira, Deneuve, Malkovich et le Diable, *Cahiers du cinéma*, n. 488, p. 66, 1995.

39. Respectivamente, Leander Haussmann, *Le Monde. Arts et Spectacles*, Paris, 5 maio 1994, p. 11, e Benoît Jacquot, Une position de documentariste, em *Théâtre et télévision. Les Dossiers de l'audiovisuel*, n. 49. Paris, INA/la Documentation française, 1993, p. 38.

Nada substituirá a experiência única do palco e do público reunido, que o espetáculo transforma em uma comunidade, e a força das lembranças do teatro de Brook, de Mnouchkine ou de Kantor vem da força das emoções vividas em comum, a um só tempo fortalecidas e amenizadas em sua chama íntima pelo compartilhamento. Mas considerando a cena hoje em suas manifestações concretas, o olhar do “estrangeiro próximo” pode também ser fonte de emoção. Se o filme de teatro toma emprestado do palco o princípio do encontro que lhe é próprio, transferindo o diálogo palco/platéia para o diálogo teatro/cinema, ele pode tornar-se objeto de um confronto dialético e fecundo entre dois autores, duas equipes, apesar das dificuldades para organizá-lo, geri-lo, realizá-lo. Perecível, o espetáculo é irreprodutível em sua imediatidade. Como todo objeto, ele é diferente de sua imagem... É preciso partir dessa evidência para tentar, ao filmar um espetáculo, apreendê-lo, ao menos em parte, destacando um fio condutor, imaginando um projeto de tradução por meio de um dispositivo específico. Procurar transmitir a emoção, a fragilidade do espetáculo ao reiterar os riscos da atuação na gravação ao vivo, ou, como no caso da experiência patrocinada por Agat Films para a inesquecível performance dos atores russos de Piotr Fomenko em *Loups et brebis*, de A. Ostróvski, apostar na filmagem em público, com o *cameraman* presente no palco...

O cinema tem a ver com o teatro e vice-versa, o teatro representa um esteio contra a armadilha naturalista, e a filmagem da imagem teatral cria as distâncias que diminuem os efeitos de fascínio característicos da imagem cinematográfica. O palco, como concretude e não como metáfora, impõe à câmera inúmeras limitações, deixando-a acuada. No movimento de circulação que engloba pintura, foto, vídeo, cinema, e no qual se produz uma equalização entre os diferentes tipos de imagens, o teatro tem o seu lugar, a um só tempo à margem e em seu interior. O filme dá ao teatro o meio de intervir no fluxo próprio das grandes e pequenas telas, a possibilidade de introduzir ali o tempo contido que é o seu, o grão da língua, seu vazio, a respiração de seus espaços – espaço à vontade, como sugeria de maneira paradoxal Antoine Vitez, no final de sua vida: espaço aberto ao máximo graças à imaginação⁴⁰. Há outros modos de colaboração teatro/cinema, ou ainda estão para ser inventados, mas essa via estreita existe e o filme de teatro participa de uma resistência compartilhada com o cinema contra a uniformização do audiovisual.

É essa provavelmente a razão pela qual é tão difícil aceitar o filme de teatro, sem falar que a recriação dos espetáculos pelo cinema custa caro em relação ao mercado potencial, calculado pela ditadura

40. Cf. *Confrontations avec Antoine Vitez. Les Mardis de la FEMIS*, Paris: FEMIS, 1990, p. 13.

dos anunciantes a partir do índice de audiência aferido pelos institutos de pesquisa. O filme de teatro participa das novas estratégias criadoras do "entre-dois", nas quais a arte de hoje multiplica o número daqueles que trafegam de um território para o outro. Os diretores de teatro que fazem o texto de ontem viajar até os dias de hoje, do livro para a cena, podem também se encarregar — se são formados nos dois, como o desejava Peter Brook — de fazê-los passar à tela. O olhar estrangeiro sobre o outro é, entretanto, insubstituível. Quando ele se torna uma obra e não é apenas um trabalho de documentação, o filme de teatro é um filme, sem dúvida, mas dá testemunho — por intermédio dos atores — das duas artes: de seu encontro, não de sua fusão.



30. Foto da filmagem do espetáculo do Théâtre du Soleil, *O Último Caravancera (Le Dernier Caravansérail)*, encenação de Ariane Mnouchkine. A partir de seu espetáculo, a encenadora compõe um filme no qual todos os elementos marcantes da teatralidade são reestruturados e resultam numa obra cinematográfica original (Foto de Béatrice Picon-Vallin). Filme lançado em 2006.

31. Filmagem de *O Último Caravancera*: os atores que agitam o enorme tecido de seda que representa o rio estão vestidos de negro, com luvas e véu pretos, como os manipuladores de bonecos ou os ajudantes de cena do Kabuki, de modo a ficar "invisíveis" na imagem cinematográfica. (Foto de Béatrice Picon-Vallin).





Este livro foi impresso em novembro de 2008
em São Paulo, nas oficinas da Gráfica Palas Athena,
para a Editora Perspectiva S.A.